ARNALDO BONAVENTURA

DANTE E LA MUSICA

LIVORNO
RAFFAELLO GIUSTI, EDITORE
LIBRAIO-TIPOGRAFO
1904

ARNALDO BONAVENTURA

DANTE E LA MUSICA

LIVORNO
RAFFAELLO GIUSTI, EDITORE
LIBRAIO-TIPOGRAFO

1904

AI MIEI GENITORI

A MIA MOGLIE

AI MIEI FIGLI

Caro Signore, (*)

Non mi arrogo di giudicare. Ma dico che nei quattordici capitoli del suo lavoro bene è svolta da un dotto di musica tutta la materia che nel *Poema* e nel *Convivio* ha attinenza con quell'arte divina; e vi sono interpetrati il pensiero e il sentimento di Dante, con l'aiuto di appropriata erudizione da un lato, con fino senso d'arte dall'altro. Sarà un libro da consultarsi utilmente, da leggersi volentieri: al quale poi aggiungerà pregio l'Appendice storica, con le relative bibliografie e gl'indici.

La ringrazio d'avermi voluto anticipare tale lettura e mi pregio confermarmi

Di casa, 27 maggio 1903.

Suo dev.
ISIDORO DEL LUNGO.

Al Chiaris.mo Signor
Prof. ARNALDO BONAVENTURA.

(*) Col gentile consenso dell'illustre Prof. Comm. Isidoro Del Lungo, che vivamente ringrazio, pubblico, a bene auspicare del libro presente, la lettera ch'egli diresse all'autore di questo, or sono varî mesi, dopo aver letto, nel manoscritto, la prima parte del lavoro ch'oggi esce alla luce.

L'EDITORE.

Debbo significare pubblicamente il grato animo mio a tutti coloro che, in qualsiasi modo, mi furon cortesi d'aiuto: segnatamente al comm. Giulio Ricordi che mi favorì in lettura la musica dantesca edita dalla sua Casa; al Prof. Riccardo Gandolfi che mi agevolò le ricerche nella Biblioteca dell'Istituto Musicale di Firenze; al Prof. Giorgio Barini che mi dette notizia della musica dantesca esistente nella Biblioteca dell'Istituto di S. Cecilia, a Roma, e me ne procurò la lettura; al Padre Tozzi dei Servi della SS. Annunziata che mi dette modo di consultare i Codici e i libri liturgici da cui ho tratto la musica dei canti sacri ricordati da Dante; al M.° Alberto Bimboni che, stando egregiamente al pianoforte, mi coadiuvò nell'esame di buona parte della musica di cui è fatto cenno nell'Appendice; e finalmente (perchè non dirlo?) a mia moglie Emma che mi alleviò il lungo e faticoso lavoro colla sua cooperazione intelligente e accurata.

A. B.

INDICE

INTRODUZIONE

Dante Alighieri riassume così pienamente l'anima italiana in tutte le sue manifestazioni sentimentali ed intellettuali, sociali e politiche, letterarie ed artistiche, che ai cultori di qualsiasi disciplina le opere sue possono offrire abbondante materia di osservazione e di studio. Sarebbe quindi stato assai strano che, presentando così ampia mèsse da raccogliere al letterato e al filosofo, al giurista e allo storico, allo scienziato e all'artista, nulla o poco avessero offerto al musicista, mentre la musica è appunto una delle più alte, delle più spontanee e delle più connaturali manifestazioni di quell'anima italiana che Dante, come ho detto, riassume in tutti i suoi aspetti.

E in vero, tanto nelle opere minori quanto nel Poema dell'Alighieri, la musica ha grandissima parte, sia che si consideri ciò che, specie nel *Convivio*, l'autore ne dice, ragionatamente parlandone, sia che

nella *Commedia,* oltre alla varietà degli effetti musicali che il verso dantesco raggiunge nei molteplici suoi atteggiamenti traendo appunto da elementi musicali l'efficacia della rappresentazione artistica, si osservi tutto ciò che il Poeta dice relativamente alla musica vera e propria, o storicamente, o tecnicamente, od esteticamente.

Onde, proseguendo i miei studî modesti di letteratura musicale, mi è parso non inutile accingermi a trattare questo argomento, sebbene su *Dante e la Musica* esistano già varî scritti, alcuni de' quali anche pregevoli, ma che si contengono tutti nelle proporzioni di opuscoli o di articoli da giornale e che si rivelano per la maggior parte opera più di letterati che di musicisti. È dunque mio intendimento trattare il tema sotto un aspetto più strettamente musicale e, per così dire, più tecnico: al quale scopo cercherò di raccogliere e di esaminare dal punto di vista dell'arte tutto ciò che Dante dice intorno alla musica nelle opere sue.

Ma ad un simile studio mancherebbe ogni fondamento e il quadro non verrebbe ad essere esposto nella sua vera luce, se prima non ci facessimo un chiaro concetto delle condizioni in cui si trovava la musica ai tempi di Dante: sola via per evitare il pericolo, nel quale pur tanti incorsero in altri campi degli studi danteschi, di considerare il Poeta fuor del suo tempo e di fargli dire ciò che dire nè poteva nè volle.

I.

CONDIZIONI DELLA MUSICA AI TEMPI DI DANTE.

Nei primi due secoli dopo il Mille, mentre cominciavano a diradarsi le tenebre fitte che avevano fino allora gravato sulla vita medievale, anche la musica era andata, sebbene lentamente, costituendosi. Alla vecchia *Diafonia* od *Organum* (che pure era stato il più antico esempio di *Armonia,* cioè di suoni simultaneamente adoprati) si era sostituito il *Discanto,* dappoichè alle note tutte di uguale durata *(cantus firmus)* erano succedute quelle di vario valore della così detta Musica Mensurale o Figurata. *Discantus,* scriveva Francone da Colonia, cui si attribuisce il merito dell'invenzione della musica figurata, o per lo meno quello di averla ridotta a sistema, *est aliquorum diversorum cantuum consonantia, in qua illi diversi cantus per voces longas et breves et semibreves proportionaliter adaequantur et in scripto per debitas figuras proportionati ad invicem designantur.*

Ma in breve le cose erano andate talmente complicandosi, colla distinzione del Tempo in *perfetto* e *imperfetto,* rappresentati l'uno da un circolo, l'altro da un semicircolo, con tutta l'astrusa teorica delle *Prolazioni,* coll'assegnare alle stesse note valori diversi secondo i casi, coll'intricato sistema delle *Mutazioni,* coll'adoprare un gran numero di segni per la notazione, che il periodo dei discantisti, pure avendo non lieve importanza nella storia della musica per gli elementi che venne ad acquisire la scienza, ci appare come ravvolto in un'ombra oscura, nella quale appuntiamo inutilmente lo sguardo senza che mai una luce d'arte ci baleni dinanzi.

Ma giunti al secolo XIII, specie alla sua seconda metà, troviamo che un notevole mutamento è avvenuto anche nel campo della musica polifonica. Non già che i sistemi sieno andati semplificandosi: tutt'altro; ma la teoria tende ad innovazioni che dimostrano come nel carattere della musica fosse avvenuta una trasformazione profonda.

Del che ci dà contezza Marchetto da Padova, vissuto verso la fine del secolo XIII, nel suo *Lucidarium in arte musicae planae,* ove s'incontrano esempî di successioni armoniche che sembrano per quei tempi un prodigio, e dove per la prima volta si trova l'uso dei Diesis; come pure nell'altro trattato *Pomerium artis musicae mensurabilis,* in cui, pur esponendo dottrine in parte conformi a quelle dei vecchi trattatisti, ne chiarisce molte dubbiezze, scio-

glie non poche difficoltà relative alla notazione, accenna a importanti innovazioni introdotte nei segni e nella misura e si vale dei veri e proprî passaggi *cromatici*, che erano affatto sconosciuti prima di lui. Anche dalle *Chansons de Jeannot*, che si trovano in un manoscritto del 1320 circa, posseduto dalla Biblioteca Nazionale di Parigi e contenente poesie latine e francesi con musica a una e a due voci (Mottetti, Lai, Ballate, Rondeaux, Refrains de chansons, etc.), sono dimostrati i progressi fatti dalla musica nel secolo XIV, potendovisi notare da un lato l'assenza delle orribili dissonanze antitonali dei Discantisti, dall'altro un più franco e ritmato svolgimento della melodia.

In questo tempo il discorso melodico comincia a svilupparsi più logicamente: si annunzia in qualche guisa l'intendimento di esprimere il senso delle parole, di descrivere, di ritrarre le passioni dell'animo. Ciò non soltanto nelle canzoni monodiche, per lo più di soggetto amoroso, ma anche nei canti delle confraternite dei Laudesi, ove, come notava il Gandolfi, (1) " *la simmetria domina nella corrispondenza delle parti, e la tonalità moderna è affermata con sicurezza, talchè si può armonizzare impiegando i soli accordi formati con suoni naturali della scala diatonica e modulare facilmente nei toni relativi. La chia-*

(1) Programma dell'Accademia storica di Musica Toscana, eseguito all'Istituto Musicale di Firenze. — Firenze, Galletti e Cocci, 1893.

rezza, la semplicità di questo genere lirico-religioso fa contrasto colle mostruose e ridicole stravaganze del Contrappunto alla mente *allora tanto usato specialmente presso gli stranieri, e ci dà una prova luminosa della inclinazione precoce dei nostri musicisti verso il canto espressivo* „.

Anche questa dunque dell'aver aperto un primo spiraglio di luce fra le tenebre onde si avvolgeva l'arte musicale del Medio Evo, e dell'aver intuito la necessità d'infondere nella musica la fiamma del sentimento, è, al pari di tante altre, una gloria italiana.

Cominciava pertanto, nel periodo di cui ci occupiamo, ad apparire un'*ars nova:* quell'*ars nova* di cui fa menzione Filippo de Vitry nei tre suoi trattati che s'intitolano *Ars nova, Ars perfecta in musica* e *Liber musicalium.* E nuovi progressi sono segnalati dalle opere didattiche di Giovanni de Muris, amico e collaboratore di Marchetto da Padova, il quale nello *Speculum musicae* e negli altri suoi scritti trattò con larghezza delle più importanti questioni relative al tecnicismo dell'arte, e istituì un parallelo tra la musica antica e la nuova. Marchetto da Padova e Giovanni de Muris dettero un grande impulso alla nuova arte e alla nuova scienza musicale, giacchè studiarono ed esposero con acuto ingegno e con larga dottrina le regole delle consonanze e delle dissonanze ed anche il sistema dell'accompagnamento. Nè tra i documenti (pur troppo

assai scarsi) dai quali si può in qualche modo dedurre lo stato della musica in Italia nel secolo XIV è da trascurarsi il ms. di Roquefort (1375) ove si trova un canto a tre voci di Johannes Florentinus che, pur in mezzo a varie successioni di quinte e di ottave, mostra anche l'uso frequente di dissonanze con prolungamenti regolarmente risoluti.

Di più, va intanto in vigore la *notazione bianca*, si fanno innovazioni riguardo al *punto*, si afferma il senso della *tonalità* che non è più vago ed incerto, ma si conserva dal principio alla fine del pezzo, e si dà un ritmico movimento alle voci, ciascuna delle quali resta nel suo proprio registro. Così, prima della fine del secolo XIV, l'armonia si costituiva e si apriva la strada al contrappunto, onde può dirsi che nel detto secolo fu l'inizio della musica moderna.

Ma accanto, anzi quasi in opposizione a quella musica che era solamente una scienza, un'altra musica più semplice, più spontanea, più vera, sgorgava *su del popolo dal cuore* ed echeggiava per le vie e per le piazze, sotto i balconi delle fanciulle e nelle sale dorate. Essa risonava non solo sulle labbra dei popolani, ma anche su quelle dei Trovatori e di altri artisti del tempo; ed anche su quelle di gente addetta alla Chiesa, gente che non si peritava di mescolare il sacro al profano e che sapeva alternare l'uso del liuto con quello dell'organo, recandosi ora a cantar salmi e mottetti, ora a strimpellare sotto le finestre della bella la Serenata. Questa

SIRE GARIN.

Canzone ad una voce sola, del sec. XIV. (1)

Main se le.....va si.re Ga.rins li dos.. S'a de......

....clos son jar..din. Vers le mo...lin De lès les

bos Si vit la ro..sé.........e D'un pe..tit

piet de.pas..sé..e Dit que femme est la pas..sé.e Si tint

les es..clos Au mou.lin vient les ga..los Si l'a

treu.vé...e A brief mos l'a si..ac..cor.dée

Que par semblant esse.vié..e Can.ta par son

los «Qui mou.ra m'a.vai.ne, li mo.lins est clos.» Lors li

dit Ga.rins A....bré.e Soyons d'un ac...cort, car cor

n'est la gent le...vé..e Et le bi......lain

dort.

(1) V. Coussemaker: *L'Harmonie au moyen-âge* e Tiersot: *La chanson populaire en France.*

musica secolare e profana, che i dotti trascuravano e mostravano di sprezzare sdegnosamente, fu invece la vera *fons et origo* dell'arte musicale moderna. Essa dovette essere e fu veramente *monodica,* cioè ad una voce sola, con accompagnamento strumentale. Che se è nostra consuetudine di attribuire a Vincenzo Galilei ed a Giulio Caccini la gloria dell'invenzione della Monodia, sapendo che prima imperava il canto a più voci, e che non solo la musica chiesastica ma anche quella dei Madrigali, delle Villotte, delle Frottole, delle Maggiolate e di altre canzoni mondane del tempo era scritta nello stil polifonico, ciò deve riferirsi soltanto alla musica dotta; per quella dei trovatori e del popolo noi possiam ritenere che fu monodica anche nei primi secoli del Medio Evo, come del resto deve essere stato in ogni epoca, anche della più remota antichità, non potendo esservi stati tempi in cui l'uomo non abbia seguìto quel naturale e spontaneo impulso dell'animo che lo conduce a cantare.

Della musica trobadorica non pochi esempî sono a noi pervenuti; e i varî codici che li contengono danno la riprova ch'essa fu essenzialmente monodica. In quei manoscritti (1) noi troviamo che la notazione si riferisce appunto al canto ad una voce sola; essa, come giustamente osservava il Re-

(1) Sono i seguenti: Ms. Ambrosiano R. 71, Sup.; Parigini 22543, 844, 20050, 866, 24406, 12615; Ambrosiano D. 465, inf.; Vaticano Regina 1659; Montpellier H. 196; Chigiano C. V. 151.

stori [1] *trascura il tempo misurato... perchè essa misura non pareva (e non è in realtà) necessaria se non alla musica polifonica. Nessun trovatore, che si sappia, si applicò a questo genere musicale.* La musica trobadorica adunque, la quale aveva le sue radici nella canzone popolare, era monodica, e certo le veniva applicato un accompagnamento strumentale, come si rileva anche dalle biografie dei più celebri trovatori. I quali se in parte trasformarono la canzone popolare elaborandola più artisticamente (tanto che venne a perdere la primitiva ingenua freschezza) non mutarono però l'indole sua ed il suo tipo, cioè di canto monodico. L'illustre Gevaert notava a ragione che fin dal secolo XIII le tendenze musicali erano eminentemente favorevoli all'arte del canto. E soggiungeva: *le composizioni di quell'epoca non erano esclusivamente armoniche. Noi possediamo una quantità di canzoni francesi composte tra il 1200 e il 1350. Esse sono, colle* cantigas *del Re di Castiglia Alfonso il Saggio, i più antichi esempî autentici di melodia profana che sieno pervenuti fino a noi.*

Nè in altro modo composero quei musicisti che nei secoli XIII e XIV si attentarono a rivestire di note le canzoni dei grandi poeti.

Se le composizioni di Casella, ove pure sieno state scritte, sono andate malauguratamente perdute o per lo meno sono finora introvabili, noi pos-

---

(1) In *Rivista Musicale Italiana,* Anno II, fasc. 1º e Anno III, fasc. 2º.

siamo peraltro argomentare che la musica sua non fosse scritta nello stile polifonico, come Dante stesso ci attesta accennando all'amoroso canto che gli *solea quetar tutte* le *voglie,* e facendo intonare da Casella *a solo,* allorchè egli ne incontra lo spirito nel Purgatorio, la canzone

Amor che nella mente mi ragiona

già da lui vivo musicata. Nè probabilmente in modo diverso doveva Casella aver posto le note sotto quelle poesie di Lemmo Orlandi che si trovano in due Codici Vaticani coll'annotazione: *Et Casella diede il suono.*

D'altra parte è noto come per molto tempo gli scrittori di musica sacra abbiano usato di prendere per temi delle loro composizioni le melodie secolari più in voga, anche se assai licenziose. Ciò prova l'esistenza di queste melodie come prodotto spontaneo della musa popolare, e ben diverso dalle polifonie pedantesche che i dotti facevano oggetto delle loro elucubrazioni. La consuetudine poi del cantare accompagnandosi o facendosi accompagnare da qualche strumento è a sufficienza provata dalla terzina dantesca che dice:

E come a buon cantor buon citarista
fa seguitar lo guizzo della corda
in che più di piacer lo canto acquista, [1]

---

[1] *Parad.,* XX, v. 142.

come è provata da quanto riferisce il Boccaccio nel *Decamerone* alla fine di ciascuna giornata.

D'altra parte non mancano, se pure non abbondanti, i documenti comprovanti l'esistenza di musica monodica in quel tempo, mentre sappiamo che fin dal secolo XIII, Adam de la Halle (il quale potrebbe chiamarsi l'ultimo dei Discantisti) compose anche canzoni ad una voce sola, seguendo il libero impulso della sua ispirazione; che canti monodici si trovano in un codice del 1320 posseduto dalla Nazionale di Parigi e in qualche altro documento del secolo XIV; che ne composero Landino il Cieco, detto Francesco degli Organi (1325-1390) ed altri maestri del tempo, alcune opere dei quali si possono vedere nel codice 568 della Biblioteca Palatina di Modena, in quello di Parigi (Suppl. 535) e nel famoso Codice Mediceo-Laurenziano, n. 87.

Da un lato adunque la musica scientifica, quella che coll'aritmetica, colla geografia e coll'astronomia faceva parte del Quadrivio, quella che secondo Boezio era una delle scienze senza il cui soccorso è impossibile venire alla verità, quella senza la quale, come dice S. Isidoro, *nulla disciplina potest esse perfecta,* quella che presiedeva al moto degli astri, al succedersi delle stagioni, all'unione dell'anima e del corpo, quella colla quale si credeva, imparandola, di compir la Grammatica, la Dialettica e la Retorica poichè dessa, secondo Coluccio Salutati, appunto *illuminò la gramatica e mitigando i conflitti della dialettica*

sparse di mirabile dolcezza i fiori della rettorica, quella nella quale l'oratore cercava gli insegnamenti per potere armonicamente disporre i suoi periodi e il suono della voce che convenisse alle varie parti del discorso, [1] quella finalmente che i dotti ricercavano nella Fisica e nella Matematica, nei fenomeni del suono e nelle proporzioni dei numeri e che aveva assunto nel secolo XIV una maggior consistenza scientifica insieme ad una incipiente scioltezza di movimenti. Dall'altro la musica secolare profana, che procedeva liberamente per la sua via, pur essendo ancora limitata a cantilene assai primitive ed ingenue.

Insomma un periodo di transizione o, per dir meglio, di formazione, durante il quale andavano maturandosi gli elementi che dovevano costituire più tardi l'arte moderna. Tali, per quanto si può argomentare nella penuria dei documenti rimastici, le condizioni della musica, teorica e pratica, ai tempi di Dante.

---

(1) Vedi Léon Maitre, *Les Ecoles Episcop. et Monast. de l'Occident* (Paris, Demoulin, 1866, p. 239) e *Il Paradiso degli Alberti.*

II.

COGNIZIONI MUSICALI DI DANTE.

Quanto alle cognizioni che il Poeta nostro ebbe di tal disciplina, varie sono le opinioni di coloro che ne trattarono: e la maggior parte degli scrittori moderni non accetta senza benefizio d'inventario quanto ne scrisser gli antichi. Esaminiamo dunque rapidamente queste diverse opinioni.

Il Boccaccio [1] scrisse che Dante: " *sommamente si dilettò in suoni e canti nella sua giovinezza e a ciascuno che a quei tempi era ottimo cantatore e sonatore fu amico ed ebbe sua usanza: ed assai cose da questo diletto tirato compose, le quali di piacevole e maestrevole nota a questi cotali facea rivestire* ". Veramente, per quanto sia stata ritenuta molto romanzesca la Vita di Dante scritta da messer Giovanni, in questo passo nulla troviamo d'inverosimile nè di esagerato. Che Dante si dilettasse in suoni e canti nella sua giovinezza è molto possibile e presumibile: ciò non farebbe uscire il Poeta dalla modesta schiera dei dilettanti, e non si comprende perchè non debba aver egli potuto seguire le naturali attitudini del suo temperamento

(1) Vita di Dante.

d'artista esercitandosi a trattare qualche strumento e magari anche la voce. Oh basta esser qualche cosa meno di Dante per levarsi il gusto di canticchiare o di strimpellare uno strumento qualsiasi!

Quanto alle altre cose che dice il Boccaccio, sono tutte documentate e provate. Che l'Alighieri fosse amico ai migliori sonatori e cantori del tempo è affermato dal Poeta medesimo nella *Commedia,* là dove parla di Casella e di Belacqua: che componesse, non musica, ma poesie da mettere in musica, è provato dal fatto stesso di Casella che pose le note sotto la canzone

Amor che nella mente mi ragiona,

dalla dichiarazione di Dante stesso di averlo fatto talvolta, sebbene di rado, come dice nel Cap. XII, Tratt. II del *Convivio,* e anche da quanto si rileva dal Cap. XII della *Vita Nuova,* ove nella Ballata che comincia

Ballata, io vo' che tu ritrovi Amore

si accenna al *dolce suono* e alla *nota soave* che l'accompagna, e nella prosa che precede, Dante si fa apertamente consigliare da Amore apparsogli in sogno a far rivestire di note le sue poesie prima d'inviarle a Beatrice: *E non le mandare in parte alcuna sanza me, onde potessero essere intese da lei, ma falle adornare di soave armonia, nella quale io sarò*

tutte le volte che farà mestiere. (1) A quanto racconta il Boccaccio su questo proposito possiamo quindi, mi sembra, prestar fede piena.

Leonardo Bruni (2) si limita a dire che Dante *dilettossi di musica e suoni;* neppur qui dunque nulla di strano e d'inverosimile.

Giannozzo Manetti (3) traduce con altre parole il concetto medesimo di Giovanni Boccaccio, dicendo che Dante: *in adolescentia vero sonis cantibusque usque adeo oblectabatur ut cum eius temporibus peritioribus artis musicae magistris frequentius conversaretur, quorum nimium summa quadam voluptate allectus atque exhilaratus, Florentino idiomate et soluta oratione et carmine multa egregie composuit.* Quindi per le parole del Manetti nulla di più positivo sappiamo.

Invece più oltre di costoro si spinse Francesco Filelfo, (4) il quale affermò che il nostro Poeta: *Canebat suavissime, vocem habebat apertissimam, organo citharaque callebat pulcherrime ac personabat, quibus solebat suam senectutem in solitudine delectare.* Se bene osserviamo, la diversità che corre tra le parole del Filelfo e quelle degli altri che abbiamo prima citato, consiste sopra tutto nell'avere egli, certo cervelloticamente, voluto precisare e i pregi naturali della voce di Dante e l'arte sua nel cantare, aggiungendo

(1) Vedi anche Appendice.

(2) Vita di Dante.

(3) Specimen Historiae litterariae Florentinae Saeculi Decimitertii ac Decimiquarti, sive Vitae Dantis, Petrarchae ac Boccaccii.

(4) Vita Dantis.

inoltre l'indicazione specificata degli strumenti sui quali si era addestrato. Ora è evidente che manca ogni prova sia del fatto che la voce di Dante fosse *apertissima,* sia dell'aver egli cantato *soavissimamente,* sia dell'aver egli sonato la cetera e l'organo. E mentre non pare strano che si dilettasse di suoni e canti nella sua giovinezza, come diceva il Boccaccio, certo non piace figurarsi che con essi dilettasse *suam senectutem,* nella quale l'animo suo doveva esser occupato da ben altri pensieri.

A parte ciò, anche il Filelfo non fa in sostanza che parafrasare, ampliandolo, ciò che dissero il Boccaccio e gli altri, ossia che Dante sonava e cantava: ma non pretende affatto di farlo passare per un compositore di musica. Onde, come giustamente osserva il Papini, (1) erano inutili le fiere proteste del Bartoli, il quale, coll'affermare che Dante non seppe scrivere una nota, volle, come suol dirsi, sfondare una porta aperta, confutando ciò che nessuno sosteneva. Non ci voleva che un certo signor Fondi (2) per immaginare, proprio ora, che Dante inventasse le melodie e se le facesse poi scriver da altri!

Il Missirini (3) credette a occhi chiusi a tutto ciò che aveva raccontato il Filelfo e, per avvalorarlo, citò esempî di filosofi antichi che si degnarono di consacrarsi alla musica, tra i quali Socrate stesso,

---

(1) *Dante e la Musica.* Venezia, Olschki, 1895.
(2) In *Rivista Musicale Italiana,* anno X, fasc. 1º.
(3) *Vita di Dante.*

del quale Erasmo scriveva: *Tanti fecit musicam vir sapientissimus ut iam grandaevus nequaquam discere erubesceret.*

Ma quella che veramente appare una supposizione fantastica è che Dante abbia avuto Casella per maestro di musica. Lo dissero, senza però darlo per certo, il Filelfo e il Lastri; lo ripeterono il Pelli, il Ginguené, il Fraticelli e altri ancora. Ma il Balbo osservò che nulla vi era di positivo in proposito, e questa è ormai, si può dire, l'opinione di tutti i moderni.

Si può dunque concludere che quanto alle cognizioni pratiche che Dante potè aver della musica, non si hanno nè si possono aver documenti: giacchè a quei tempi non esisteva un fonografo che fermasse le sue sonate, se qualche strumento sonò, o le sue cantate, se esercitò anche la voce, come non vi eran giornali che ne rendessero conto. D'altra parte non è impossibile nè inverosimile che si sia dilettato anche di musica, come affermarono gli antichi scrittori, che non si possono categoricamente smentire.

Relativamente poi alle sue cognizioni teoriche, è ragionevole innanzi tutto affermare che, essendo a quel tempo compresa la Musica tra le scienze del Quadrivio, Dante debba pure averla studiata; è ragionevole affermare, col già citato Papini, che, come ad altri letterati del tempo, inferiori a Dante non solo per altezza d'ingegno ma anche per vastità di cultura, così anche a lui dovessero esser note le

opere di letteratura musicale, oltre che di Boezio, di S. Tommaso e, aggiungiamo noi, di S. Agostino. I quali due Santi non solo fecero varî cenni dell'arte musicale, l'uno nella *Somma*, l'altro nelle *Confessioni*, ma anche ne scrissero di proposito a parte, avendosi di S. Tommaso un libro *De Arte Musica*, e 6 libri *Della Musica* di S. Agostino. (1) Per recare un solo esempio di rispondenze tra i concetti di questi e quelli di Dante, ricorderemo che S. Agostino accenna all'influsso dell'affetto che ci muove, sulle diverse intonazioni della voce, dicendo: *omnes affectus spiritus nostri pro sua diversitate habent proprios modos in voce atque cantu, quorum occulta familiaritate excitantur*, (2) come Dante fa dire agli avari:

> Talor parliam l'un alto e l'altro basso
> secondo l'affezion che a dir ci sprona
> ora a maggiore ed ora a minor passo. (3)

Sopra tutto poi è facile argomentare che nozioni precise di scienza musicale fossero da Dante possedute, dal modo esatto con cui vi allude nelle opere sue, adoprando anche un linguaggio tecnico che non avrebbe certamente saputo usare un profano. Di ciò avrà la prova chi vorrà pazientemente seguirci nel corso di questo nostro studio, ove esamineremo i

---

(1) S. Tommaso d'Aquino, *De Arte Musica*, con prefazione dell'ab. Guerrino Amelli. Milano, 1882.

S. Agostino, *Della Musica*, libri 6: tradotti e annotati da Raffaele Cardamone. Firenze, Barbèra, 1878.

(2) *Confessioni*, X, cap. XXXIII.

(3) *Purg.*, XX, 118.

passi danteschi che alla musica si riferiscono, specie nel *Convivio* e nella *Divina Commedia:* qui, ricordato come i molti termini musicali di cui il Poeta si vale sieno da lui adoperati nel loro senso proprio, tecnicamente parlando, ci limiteremo a un esempio.

La differenza fondamentale che intercede fra *melodia* ed *armonia* sta in ciò, che la prima consiste nella *successione* dei suoni, l'altra nella loro *simultaneità:* dell'una e dell'altra, come vedemmo, ai tempi di Dante, segnatamente per l'opera di Marchetto da Padova, si aveva ormai sicura nozione. Ora il Nostro usa più volte, nella *Commedia,* e la voce *melodia* e la voce *armonia:* e sempre appropriatamente. Valgano due sole citazioni.

Come meglio indicare la *successione* dei suoni, che dicendo:

> Ed una *melodia* dolce *correva*
> per l'aer luminoso?

E di contro, come meglio indicare la *simultaneità* dei suoni, che dicendo:

> Diverse voci fan giù dolci note:
> così diversi scanni in nostra vita
> rendon dolce *armonia* fra queste rote?

Ancora: la *melodia* che s'accogliea per la Croce formata dalle anime che sono nel cielo di Marte, è paragonata a quella che fanno le corde di una giga o di un'arpa, strumenti che per la natura loro meglio si prestano alla produzione dei suoni successivi, cioè della vera melodia, che di quelli simultanei: invece

del *tempo che gli si apparecchia* Cacciaguida dice che viene a lui come *dolce armonia da organo,* e l'organo è appunto lo strumento fra tutti più adatto a riprodurre i suoni simultanei, cioè l'armonia. E giacchè abbiamo nominato questi strumenti, notiamo ancora come Dante, con sottile accorgimento che rivela le sue cognizioni in materia, ponga in rilievo la diversità esistente fra i suoni che, colpito l'orecchio, rapidamente fuggono e si dileguano, come quelli della giga e dell'arpa che fanno un tintinno, e i suoni tenuti, continuati dell'organo i quali, come osservava lo Zacco, giungono sì chiari all'orecchio da porgere immagine di cosa che sia veduta.

Ma non ci indugeremo più oltre su ciò, giacchè quanto verremo dicendo in seguito sarà la riprova che Dante ebbe intorno alla musica cognizioni teoretiche notevolissime e ch'ebbe altresì di quest'arte sentimento vivo e gusto squisito.

Passiamo quindi ad esaminar brevemente i luoghi del *Convivio* e delle altre opere minori, in cui si parla di musica.

III.

LA MUSICA NELLE OPERE MINORI DI DANTE.

Tutti i suoni che, o successivamente o simultaneamente, vengono a colpire l'orecchio nostro si trovan fra loro in certi determinati rapporti. Indagare le leggi di tali rapporti è ufficio della scienza: coordinarli per modo da comporne un'idea musicale è ufficio dell'arte. Onde la musica fu pur definita una serie di suoni che si chiaman l'un l'altro, ed anche l'arte che insegna a formare le voci e ad accentuare le voci formate *con retta proporzione.*

Con retta proporzione: in quanto che sebbene tra ogni suono ed un altro esista sempre un rapporto, allorquando si tratta di comporre una successione o un'aggregazione di suoni è necessario ch'essi si trovino in tale relazione fra loro che ne risulti una melodia o un'armonia conforme alle leggi fondamentali della natura e dell'arte.

A questo concetto evidentemente s'ispirano le parole chè si leggono nel Trattato I del *Convivio* al capitolo V, le quali meritano di essere esaminate, anche per la duplice interpretazione che possono ricevere.

Eccole: “ *Quella cosa dice l'uomo essere bella le*

cui parti debitamente rispondono, perchè dalla loro armonia resulta piacimento: onde pare l'uomo essere bello quando le sue membra debitamente rispondono; e dicemo bello il canto quando le voci di quello, secondo il debito dell'arte, sono intra sé rispondenti „.

Qui sono da notare più cose. Innanzi tutto l'influsso sull'Alighieri delle teoriche musicali immaginate da Pitagora e da altri antichi e sostenute poi da Boezio, da S. Isidoro e da altri, relative alla dominazione della musica su tutte le cose, e anche, come vedemmo, all'unione del corpo e dell'anima. Onde la bellezza dell'uomo resulta dall'armonica distribuzione delle varie parti del corpo suo, le quali debbono convenientemente rispondersi. Poi è da notare il raffronto fatto dallo scrittore tra la bellezza dell'uomo resultante dagli armonici rapporti delle varie sue membra, e la bellezza del canto, anch'essa resultante dagli armonici rapporti delle varie sue parti. Ma, come abbiamo osservato, fra le relazioni dei suoni debbono scegliersi quelle soltanto che sono artisticamente ammissibili, se vuolsi che dalla loro successione o dalla loro aggregazione resulti un complesso omogeneo, musicalmente sensato, e di gradevole effetto. Perciò acutamente l'Alighieri poneva in sodo che bello il canto si dice quando le voci sue corrispondono fra loro *secondo il debito dell'arte,* che è quanto dire secondo le norme che prima la Natura stessa ha fissato e che l'esperienza o l'Arte che dir si voglia da quella ha dedotto.

Ora il Bello musicale, anche secondo la moderna teoria estetica svolta dall'Hanslick, teoria che viene a combaciare colle idee manifestate da Dante, deriva precisamente ed esclusivamente dal rapporto dei suoni, i quali, come dice lo scrittore tedesco, sono in coesione tra loro sì per mezzo di occulti legami fondati su leggi naturali, come per affinità elettiva.

Molte e varie (nè qui è il luogo di esaminarle e discuterle) furono e sono le questioni intorno all'essenza del Bello musicale, che noi riteniamo, coll'Hanslick, *specifico nella musica,* cioè insito nella musica stessa, come il bello architettonico è insito nell'architettura, la quale, al pari della musica, è fonte di sensazioni estetiche deliziosissime, pur non possedendo la facoltà dell'esprimere, del significare una idea od un sentimento. — Dal pensiero musicale in sè stesso e dal suo svolgimento, dal ritmo che lo accompagna, dagli accordi che lo sorreggono, insomma dalle varie combinazioni e relazioni dei suoni che or s'inseguono, or si allontánano, ora si ricongiungono ponendosi così in sempre diverso rapporto fra loro, nasce la bellezza del canto, il quale è bello quando, come dice Dante, le sue voci, secondo il debito dell'arte sono intra sé rispondenti.

Ma quali sono queste *voci* che formano il canto, e che cosa precisamente volle intendere Dante per esse? Duplice, come accennavamo, è l'interpretazione che a questo passo può darsi. La più semplice ed ovvia sarebbe questa: che le varie note d'una me-

lodia, anche ad una voce sòla od anche puramente strumentale, debbono trovarsi fra loro, in quelle determinate e regolari relazioni che l'arte richiede per la bellezza, o almeno per la giustezza del discorso melodico. Ma se noi consideriamo che qui l'Alighieri parlando del *debito dell'arte* accenna alla musica dotta, la quale, come vedemmo, era in quel tempo essenzialmente polifonica; se noi consideriamo che egli si riferisce in plurale alle *voci* del canto, le quali debbono essere intra sé rispondenti, nasce nella mente nostra l'idea d'un' interpretazione diversa da darsi al passo citato, interpretazione forse più consentanea alle condizioni della musica dotta nel secolo XIV.

Forse Dante volle alludere proprio alla polifonia vocale tanto in uso a quel tempo, e volle notare come la bellezza dei canti a più *voci* (*Cantus, Tenor, Altus, Bassus,* ecc.) resultasse dagli accorgimenti usati dal compositore per combinare tra loro le varie voci secondo le norme dell'arte. Simili accenni ritroveremo più d'una volta nella *Divina Commedia.*

Quando, nel capitolo VII di questo medesimo Trattato I, volle lo scrittore dimostrar l'impossibilità di conservare nelle traduzioni quella bellezza intima che ha la poesia nell'originale, non solo ricorse a immagini e a termini musicali, ma anche trovò proprio nella natura musicale della poesia la ragione della detta impossibilità. In fatto egli dice

che “ *nulla cosa per legame musaico* (cioè delle Muse) *armonizzata si può della sua loquela in altra trasmutare sanza rompere tutta sua dolcezza e armonia* „. Dalle quali parole si rileva come, essendo la poesia cosa essenzialmente musicale, o armonizzata, com'egli dice (e nel libro *De Vulgari Eloquentia* dichiara in fatto che la poesia *nihil aliud est quam fictio rethorica in musica posita*), la ragion principale per cui nelle traduzioni tanto si perde della originaria bellezza sta appunto nel rompersi di quella armonia che costituisce in sì gran parte il suo fascino. “ *E questa*, soggiunge poco dopo l'Alighieri, *è la ragione perchè i versi del Psaltero sono sanza dolcezza di musica e di armonia: che essi furono trasmutati di ebreo in greco e di greco in latino, e nella prima trasmutazione tutta quella dolcezza venne meno* „. Dunque elemento costitutivo principalissimo della poesia è, secondo Dante, la musica; la quale tanto s'immedesima con quella da formare un tutto organico che impunemente non si può separare.

Un passo del successivo capitolo VIII dimostra poi come Dante tenesse in pregio gli strumenti e sapesse convenientemente apprezzarne il valore derivante sia dall'intrinseca loro bontà, dovuta alle cure sapienti del costruttore, sia dall'altezza dello scopo cui son destinati per virtù dell'artista.

Onde, dopo aver detto che la virtù dee muovere le cose sempre al migliore, soggiunge che *così come*

sarebbe biasimevole operazione fare una zappa d'una bella spada o fare un bello nappo d'una bella citara, *così è biasimevole muovere la cosa d'un luogo dove sia utile e portarla in parte dove sia meno utile.* La comparazione calza a pennello, e indica appunto come Dante considerasse gli strumenti quali cose di pregio. E notisi ancora che mentre alla zappa in cui sarebbe biasimevole trasformare una bella spada non applica alcun aggettivo, dice che sarebbe biasimevole mutare una bella citara anche in un nappo *bello:* quasi a voler anche maggiormente dimostrare la distanza (derivante dalla diversa altezza del fine cui l'uno e l'altro oggetto è destinato) che intercede tra il pregio di uno strumento musicale e quello di un nappo, fosse pur questo di singolare bellezza.

E nel capitolo IX, sempre di questo Trattato I, là dove si scaglia contro quelli che della letteratura non si servono a proprio uso per nobili fini, ma solo *in quanto per quella guadagnano danaro o dignità,* soggiunge, valendosi di una immagine musicale, che essi non si debbono chiamar letterati, *siccome non si dee chiamare citarista chi tiene la citara in casa per prestarla per prezzo e non per usarla per sonare.*

E poco dopo, al capitolo XI, torna a parlare dei citaristi in un passo che ha dello schietto umorismo e che contiene un'osservazione tratta dal vero. — Come certi cantanti, non essendo mai in voce, ac-

cusano l'improvviso raffreddore o la perversità della stagione, così pur vi sono dei sonatori che han sempre da accusare o le corde che non rendono, o le chiavi degli strumenti a fiato che non agiscono bene, o l'umido o il freddo o qualche altro sopravvenuto accidente per cui non può esser loro concesso di mostrare la vantata valentia abituale. Questo pare che usasse anche ai tempi di Dante: e l'esser cosa a lui nota prova sempre più com'egli dovesse veramente avere dimestichezza con quanti erano sonatori e cantatori al suo tempo, secondo che affermava, come già vedemmo, il Boccaccio.

E perciò dopo aver detto che molti amano più d'esser tenuti maestri che d'essere, soggiunge che per sfuggire al pericolo di non esser considerati tali, danno la colpa alla materia di cui debbon servirsi od allo strumento, *siccome il mal fabbro biasima il ferro appresentato a lui e il mal citarista biasima la citara, credendo dare la colpa del mal coltello e del mal sonare al ferro e alla citara e levarla a sè.*

A questa pungente sferzata segue, nel cap. XII, un salutare ammonimento ai molti, vorremmo anzi dire ai troppi, che si arrogano il diritto del giudicare in quelle materie di cui non s'intendono e che, specie in arte e sopra tutto in musica, trinciano sentenze a dritto e a rovescio senza avervi competenza di sorta. Per ben giudicare di una cosa bisogna avervi, come Dante direbbe, *prossimitade:* cioè conoscerla

tanto profondamente e tanto intimamente da immedesimarsi quasi con essa; chè solo quando la possediamo interamente, quando ne abbiamo cognizione piena e sicura, possiamo comprenderne la natura e l'essenza, sviscerarla, analizzarla nella sua interiore struttura, considerarla sotto tutti i suoi aspetti e darne per conseguenza equo e competente giudizio. Ora, dice l'Alighieri nel passo citato, *tanto è la cosa più prossima quanto di tutte le cose del suo genere ad altrui è più unita: onde di tutti gli uomini il figliuolo è più prossimo al padre e di tutte le arti la medicina è più prossima al medico e la musica al musico.*

Ora a me sembra che molto opportunamente Dante abbia, fra le varie discipline, scelto per recare ad esempio e a conforto della sua tesi, la medicina e la musica: come quelle nelle quali più facilmente che in altre ciascuno vuol dire la sua. Chi in fatto non si crede in grado di darvi un consiglio quando vi sentite male, e di suggerirvi il rimedio sicuro? E chi non si sente in grado di sentenziare intorno a compositori di musica, a sonatori, a cantanti, di giudicare intorno agli indirizzi dell'arte musicale, anche senza averne l'idea più lontana? Ma pazienza dar giudizî in privato, limitandosi a esprimere la propria impressione! Questa, ciascuno ha diritto di esprimerla; tanto più che la musica, come Dante stesso afferma in alcuni versi del Poema che esamineremo più tardi, può recar diletto anche a chi non è persona dell'arte. Ma quanti sono, pur troppo, quelli che scrivono su

pei giornali, giudicando di opere, di compositori, di cantanti, di concertisti, senza essere affatto competenti in materia? La facile risposta a chi legge.

A coloro pertanto che s'impancano a scriver di musica senza intendersene e senza saperne, a coloro che, anche quando non prostituiscono l'ufficio del critico al personale interesse, mostrano tanta miseria d'intelligenza e di cognizioni nell'arte divina, il consiglio di attenersi all'ammonimento di Dante e di lasciare una buona volta, com'egli dice, *la musica al musico.*

Prima di venir ad esaminare quel luogo del *Convivio* che è fra tutti il più importante pel nostro argomento, dobbiamo fuggevolmente toccare di qualche altro punto del Trattato dantesco relativo alla musica. Lasciamo da parte quello del Trattato II, cap. I, in cui si allude alla solita favola d'Orfeo *che facea colla cetera mansuete le fiere e gli arbori e le pietre a sè muovere,* come pure quelli in cui non sarebbe da notare che una terminologia musicale usata metaforicamente. E veniamo al Trattato III e precisamente alle ultime parole del terzo capitolo, colle quali illustra il sesto verso della canzone

Amor che nella mente mi ragiona.

Nella quale immaginando che Amore gli dica tali cose della sua Beatrice

che lo intelletto sovr'esse disvia,

aggiunge:

> lo suo parlar sì dolcemente sona
> che l'anima che ascolta e che lo sente
> dice: oh me lassa, ch'io non son possente
> di dir quel ch'odo della donna mia!

La musicalità della voce d'Amore non potrebbe esser meglio ritratta, non solo dalle parole: *sì dolcemente sona,* ma anche e più dalla distinzione fatta nel verso seguente fra 'l concetto racchiuso nel discorso del Dio, il quale è *ascoltato,* e la sua dolce armonia la quale è *sentita* dall'anima del poeta. Onde, al commento dei versi su citati, dichiara: *E dico* l'anima che ascolta e che lo sente; *ascoltare, quanto alle parole; e sentire, quanto alla dolcezza del suono.*

Nello stesso Trattato III al cap. XI Dante, dopo aver affermato che: *non si dee dicere vero filosofo alcuno che per alcuno diletto colla sapienza in alcuna parte sia amico,* esemplifica citando quelli *che si dilettano in dire canzoni e di studiare in quelle e che si dilettano studiare in rettorica e in musica, e l'altre scienze fuggono e abbandonano, che sono tutte membra di sapienza.* Dalle quali parole mi piace d'inferir questo: che se non a meritare il nome di filosofo (sebbene esista pure una filosofia della musica) almeno ad elevarsi dalla volgare schiera di coloro che semplicemente si *dilettano a studiare in musica,* non potranno mai giunger coloro che *l'altre scienze fuggono e abbandonano,* mentre, specialmente ai dì nostri, anche

al musicista s'impone la necessità di una larga e varia cultura, sopra tutto letteraria, alla quale, come dimostreremo più tardi, dovrebbe servire di fondamento e sustrato lo studio di Dante.

Di qualche altro passo del *Convivio,* che pur si riferisce alla musica e che potrà servire a illustrazione e a spiegazione di qualche luogo della *Commedia* credo conveniente, per non ripetermi, riserbare ad altro momento l'esame.

Ora veniamo al periodo più importante di tutto il Trattato per rispetto alla musica, poichè ne tocca in modo diretto e assai ampio, teoricamente ed esteticamente, e col quale gioverà porre in relazione alcune parole che si leggono nel libro *De Vulgari Eloquentia.*

Accintosi a spiegare il primo verso della sua canzone:

Voi che intendendo il terzo ciel movete,

e posto che, per molte ragioni, *si può la scienza cielo chiamare,* passa l'A. a mostrare perchè ha parlato del terzo cielo: e a tale scopo, comparando l'ordine dei cieli con quello delle scienze, dice come ai sette primi di essi corrispondano le sette scienze del Trivio e del Quadrivio, ossia Grammatica, Dialettica, Rettorica: Aritmetica, Musica, Geometria e Astrologia. Questo cercar relazioni tra cose diverse, per ragionarvi su, architettando sistemi e teoriche, era

tutto proprio della Scolastica ed era connaturale allo scrittor medievale, come vedremo più largamente allorchè parleremo dell'armonia delle Sfere nella *Divina Commedia.*

Dei nove cieli mobili, quello che vien comparato alla Musica è il cielo di Marte: e due sono le ragioni addotte a giustificare tale asserzione. Cominciamo dalla prima e riferiamo innanzi tutto le parole di Dante.

E il cielo di Marte si può comparare alla Musica per due proprietà: l'una si è la sua più bella relazione: chè annumerando i cieli mobili, da qualunque si comincia o dall'infimo o dal sommo, esso cielo di Marte è il quinto: esso è lo mezzo di tutti, cioè delli primi, delli secondi, delli terzi e delli quarti.

Dunque la prima ragione per cui il cielo di Marte vien comparato alla Musica consiste nel trovarsi esso nella più bella relazione possibile cogli altri cieli, per essere in mezzo ad essi, da qualunque parte si cominci a contare, e per essere il quinto.

Già vedemmo come l'essenza della musica consista appunto nella relazione tra i suoni: qui poi cade in acconcio notare come, in musica, una delle relazioni più consonanti e quindi più facili ad essere percepite e perciò più gradite all'orecchio sia la relazione di *quinta* (es.: do-sol) che appunto per questa ragione dicesi *quinta giusta* o *dominante.*

Ora una delle qualità per cui l'Alighieri dice potersi Marte paragonare alla musica è *la sua più*

bella relazione perchè esso Marte è il quinto: relazione dunque perfetta.

Questa prima proprietà, del trovarsi il cielo di Marte nella più bella relazione cogli altri, è ancor nella musica la quale, come Dante soggiunge, *è tutta relativa, siccome si vede nelle parole armonizzate e nelli canti, de' quali tanto più dolce armonia resulta quanto più la relazione è bella, la quale in essa scienza massimamente è bella perchè massimamente in essa s' intende.*

Queste parole vogliono un breve commento. Innanzi tutto è da osservare che Dante parla dei rapporti intercedenti tra le *parole armonizzate* e *li canti.* Lasciando stare ogni questione sulle facoltà espressive e significative dell'arte dei suoni, certo è che quando la musica si unisce alla poesia deve essere a questa appropriata. E appunto dell'unione tra le parole e la musica tratta il passo del *Convivio* che esaminiamo, il quale può molto bene esser chiarito da quanto l'Alighieri medesimo scriveva nel trattato *De Vulgari Eloquentia,* al cap. VIII del Libro II. Ivi egli dice: — *Praeterea disserendum est utrum Cantio dicatur fabricatio* verborum armonizatorum, *vel ipsa modulatio: ad quod dicimus quod nunquam modulatio dicitur Cantio, sed* sonus, *vel* tonus, *vel* nota, *vel* melos. *Nullus enim tubicen, vel organista, vel citharaedus, melodiam suam Cantionem vocat, nisi in quantum nupta est alicui cantioni, sed* armonizantes verba *opera sua Cantiones vocant: et etiam talia verba in*

chartulis absque probatore jacentia Cantiones vocamus: et ideo Cantio nil aliud esse videtur quam actio completa dictantis verba modulationis armonizata. — Di questo medesimo passo dovremo valerci più tardi ad illustrare un verso della *Divina Commedia:* qui basti notare che, dal combinato esame di esso e di quello del *Convivio* che ora studiamo, chiaramente resulta come colle locuzioni *parole armonizzate* e *canti* l'Alighieri abbia voluto indicare il testo e la musica, e trattare della relazione che deve esister tra loro quando si trovano uniti. Or questa relazione deve esser *bella,* cioè conveniente e appropriata, se vuolsi che ne resulti *dolce armonia,* ed è cosa strettamente musicale: giacchè se in tutto l'Universo, se in tutte le cose, se in tutte le scienze domina una legge suprema di ordine che pone le varie parti in armonica relazione col tutto e fra loro, tale armonica relazione più che in ogni altra arte, o scienza, come Dante la chiama, si rivela nella musica e in essa *massimamente è bella perchè massimamente in essa s' intende.* Il che è quanto dire che nella musica massimamente si comprende come tutto derivi dalla relazione dei suoni: essa dunque è l'arte che più chiaramente di ogni altra ci fa percepire la bellezza delle relazioni, le quali per conseguenza in essa sono massimamente belle. Riassumendo e conchiudendo adunque su questo punto del *Convivio* (anche meno degli altri commentato finora), la prima ragione per cui Dante paragona il cielo di Marte alla musica consiste nel trovarsi

quel pianeta nella più bella relazione cogli altri, per essere il quinto, come la bellezza dell'arte musicale consiste nella più bella relazione dei suoni, la quale in essa è più viva, più appariscente e più comprensibile che in qualsiasi altra scienza.

L'altra ragione è meno fisica e molto più estetica. Come Marte dissecca e arde le cose e attira a sè i vapori, che pur molte volte s'accendono, così *la musica trae a sè gli spiriti umani che sono quasi principalmente vapori del cuore.* Fin qui non abbiamo che una immagine, una similitudine, nella quale è adombrata la potenza della musica sopra lo spirito umano. Ma tanto più appare qual conto Dante facesse di tale efficacia della musica sull'animo nostro, dalle parole che seguono: *sicchè* (gli spiriti umani) *quasi cessano da ogni operazione.* Dunque, secondo il pensiero di Dante, l'attrazione esercitata dalla musica sullo spirito nostro è tale da assorbirlo interamente e da distoglierlo da ogni altra manifestazione della sua attività: esso s'immerge tutto nel godimento delle sensazioni che la musica desta, e a nessun'altra cosa, a nessun altro pensiero più si rivolge. Ritroveremo la medesima idea nel 2° canto del *Purgatorio* quando osserveremo il Poeta e il suo Maestro e le anime ch'eran con lui, così assorti e così estasiati nell'udire il canto di Casella da starsene fissi ed attenti alle sue note

Come a nessun toccasse altro la mente.

Non solo: ma a questa idea del non rivolgersi l'anima ad altro, quando in una forte e assorbente impressione si raccoglie, troveremo accennato sul principio del IV canto del *Purgatorio* là dove dice:

> Quando per dilettanze ovver per doglie
> che alcuna virtù nostra comprenda
> l'anima bene ad essa si raccoglie,
> *par che a nulla potenza più intenda:*

e i versi che vengono poco dopo, nel medesimo canto, valgono a spiegare le parole che seguono in questo passo importantissimo del *Convivio*.

Dopo aver detto che gli spiriti umani cessano da ogni operazione quando a sè li attira la musica, lo scrittore soggiunge, quasi per dar la ragione di ciò che ha affermato: *si è l'anima intera quando l'ode e la virtù di tutti quasi corre allo spirito sensibile che riceve il suono* „. Che l'anima sia *intera,* quando ode la musica, significa indubbiamente che resta *inattiva, inoperosa di fronte ad ogni altra impressione che quella della musica stessa non sia*. Questa interpretazione trova il suo fondamento nei versi 10-11 del canto citato, ove si dice

> ch'altra potenza è quella che l'ascolta
> ed altra è quella che ha l'anima *intera,*

cioè, come nota il Casini, *altra è la facoltà che ascolta o vede, altra è quella che l'anima serba intera, cioè inoperosa, non toccata dall' impressione.* Ma si avverta che mentre, nel passo del *Purgatorio, intera,*

cioè inoperosa, è *una* delle facoltà, *una* delle potenze dell'anima, in quello del *Convivio* è detto che l'*anima stessa* rimane inoperosa od *intera,* quando ode la musica. Se non che deve intendersi che resta inoperosa ad ogni altra manifestazione, non a quella della musica che in sè tutta l'assorbe: il che si deduce dalle parole che seguono, le quali spiegano interamente il concetto dicendo che la virtù di tutti gli spiriti, cioè di tutte le facoltà dell'anima, quasi corre allo spirito sensibile che riceve il suono. Dunque la potenza della musica è tanta che tutta l'attività dell'anima si concentra nello spirito sensibile che riceve il suono, mentre ogni altra facoltà dell'anima stessa resta inoperosa, cioè incapace di ricevere altre e diverse impressioni. A questo fatto del potersi l'anima tutta concentrare in ciò che più l'attira, tanto da rimanere estranea ad ogni altra cosa, si riferisce anche un passo del *Purgatorio,* (1) nel quale si dice che neppure il fragore di mille trombe varrebbe a scuotere chi è assorto in un profondo pensiero:

> O imaginativa che ne rube
> tal volta sì di fuor, ch'uom non s'accorge
> perchè dintorno suonin mille tube.

E qui torna opportuno notare come l'acuta mente e il caldo sentimento artistico dell'Alighieri abbiano

---

(1) Canto XVII, v. 13.

talmente avvivato le fredde e complicate elucubrazioni scolastiche da derivarne, quasi per intuizione, alcune verità psicologiche ed anche fisiologiche che pienamente si accordano coi resultati delle moderne ricerche scientifiche: secondo le quali la musica ha facoltà di sovreccitare tutto intero il nostro organismo, di modo che tutto il nostro essere concorre alla maturazione del piacere estetico che la musica desta. Secondo gli studî dei più recenti biologi intorno alla fisiologia della commozione musicale, (1) non solo l'orecchio, nè solo il cervello, ma tutti i visceri, tutti i muscoli, tutti i nervi partecipano alle sensazioni musicali, che penetrano nel nostro organismo e vi si trasformano in una quantità di movimenti molecolari, di fenomeni diversi meccanici e chimici, ponendo in relazione fra loro i varî centri sensorî: il che spiegherebbe come agli stimoli acustici si possano associare o quell'incoramento e quella spinta al moto che provano, sotto l'influsso dei suoni, i soldati e i viandanti (i quali, come dice Dante medesimo nel cap. XIII, Tratt. IV di questo *Convivio: cantando fanno lo cammino più brieve*), o l'idea di certe rappresentazioni e figurazioni concrete che veramente non hanno nella musica determinata espressione, o immagini e perfino sentimenti e pensieri, che non sono già insiti nella musica ma che, per la detta corrispondenza tra i varî centri

---

(1) V. PATRIZI, *La fisiologia dell'emozione musicale:* in *Riv. Mus. It.*, Anno X, fasc. 3º.

sensorî, vengono, sotto l'azione della musica, suscitati, secondo lo stato fisico e psichico subiettivo della persona che ascolta.

Ora quando avremo aggiunto che, anche secondo la moderna scuola positiva, prima a ricevere le sensazioni musicali è la *psiche,* dalla quale poi passano al corpo, potremo concludere che il postulato della scienza secondo il quale tutto il nostro essere, anima e corpo, è investito dai fenomeni musicali, e tutto vibra con loro accogliendone il fascino misterioso, corrisponde al pensiero dantesco, secondo il quale la musica trae a sè gli spiriti umani che in essa interamente si assorbono.

Finalmente riferiremo quelle parole del cap. II, Trattato IV, le quali pur si riconnettono all'idea espressa nella prima parte del capitolo ora esaminato, intorno alle attinenze fra le parole e la musica.

Già in esse l'Alighieri viene a determinare la natura musicale del verso, dicendo che per rima deve intendersi *quello parlare che con numeri e tempo regolato, in rimate consonanze cade:* parole che accennano direttamente ai suoni *(numeri)* al loro movimento *(tempo regolato)* alla loro armonia *(consonanza),* cioè propriamente agli elementi musicali del verso.

Quello poi che poche righe dopo soggiunge, commentando la sua canzone

Le dolci rime d'amor ch'io solìa,

cioè di voler mutare stile poi ch'è mutato il soggetto e trattare questa materia *con rima aspra e sottile (e dice aspra quanto al suono del dettato che a tanta materia non conviene esser leno)* dimostra come Dante affermasse anche astrattamente la teorica della rispondenza che deve esistere tra l'argomento e il suono del verso che l'accompagna, teorica che poi applicò praticamente con tanta potenza.

Simile pensiero intorno alla relazione tra il concetto e il suono del verso doveva esprimer più tardi, e proprio con una similitudine musicale, l'Ariosto: il quale dovendo tornar a narrare di Angelica mentre aveva impreso a narrar di Rinaldo e accorgendosi di dover per ciò mutare l'intonazione del suo canto, così significa questa percezione artistica:

Signor, far mi convien come fa il buono
sonator sovra il suo strumento arguto,
che spesso muta corda e varia suono,
ricercando ora il grave ora l'acuto,
mentre a dir di Rinaldo attento sono,
di Angelica gentil mi è sovvenuto, etc. etc.

IV.

LA MUSICALITÀ DELLA DIVINA COMMEDIA.

Prima di scendere ad esaminare ciò che nel Poema sacro si trova di relativo alla musica vera e propria, è necessario considerarne brevemente la *musicalità,* da un punto di vista generico: giacchè non solamente dalla profondità del pensiero, dalla vivezza delle immagini, dalla potenza della poesia, ma anche e in gran parte dal ritmo del verso, dalla disposizione delle sillabe e degli accenti, dalla successione delle vocali e delle consonanti, dal modo con cui son legati i periodi, dagli effetti di crescendi e di diminuendi, di passaggi varî, di pause, da tutti insomma quegli elementi che la poesia derivò dalla musica, l'arte di Dante acquista la sua suprema efficacia.

Tutta la struttura del Poema è sommamente armonica, pel numero dei canti che compongono ciascuna delle tre parti e per la loro rispondenza, pel metro adoprato, per l'ordinamento di tutto l'insieme. Il numero stesso dei versi e delle parole e la loro quasi uniforme distribuzione, la proporzione esistente perfino tra le varie parti del discorso, come articoli, sostantivi, aggettivi, etc., e tanti altri ri-

scontri del genere (1) ci potrebbero far rivolgere a Dante le bibliche parole: *Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti.*

Non si può inoltre lasciar di notare, come, mentre la materia è divisa in 99 canti, distribuiti a 33 per Cantica, l'*Inferno* ne abbia uno di più che costituisce, per così dire, la Sinfonia: e sinfonia credo che possa appropriatamente chiamarsi, non solo perchè serve d'introduzione all'opera meravigliosa, ma anche perchè, come la sinfonia musicale, ne contiene i principali motivi, ne fa quasi la sintesi, e vale anche a predisporre gli animi degli ascoltanti allo spettacolo che si dovrà svolgere dinnanzi a loro. I tre temi principali dell'opera, l'orrore d'Inferno, il dolore misto di speranza del Purgatorio, la beatitudine del Paradiso, si trovano subito annunziati in questo Prologo nelle parole con cui Virgilio descrive al discepolo il viaggio ch'egli farà, prima ascoltando le disperate strida degli antichi spiriti dolenti, poi vedendo quelli che son contenti nel fuoco

perchè speran di venire
quando che sia alle beate genti,

e finalmente mirando la felicità di queste ultime, alle quali sarà guidato da un'anima più degna, cioè

(1) V. Mariotti, *Dante e la statistica delle lingue*, da cui si rileva, tra l'altro, che il numero dei versi è, nell'Inferno, di 4720, nel Purgatorio di 4755, nel Paradiso di 4758; e quello delle parole è, nell'Inferno, di 33444, nel Purgatorio di 33379, nel Paradiso di 32719; in tutto 99542, cioè solo 458 meno di 100.000 che sarebbero state 1000 per canto.

da Beatrice. Ed è bello questo vago, indeterminato accenno alla Donna sublime, accenno che potrebbe paragonarsi allo *spunto* di un motivo musicale appena iniziato e poi tralasciato per esser ripreso e svolto più tardi.

Così i tre principali personaggi del dramma, Dante, Virgilio e Beatrice, appajono fino da questa Introduzione, la quale, anche per ciò, può ben considerarsi come la sinfonia generale dell'opera. Sinfonia generale: giacchè poi ciascuna delle tre parti ha il suo particolare preludio; l'*Inferno* nel 2° canto, il *Purgatorio* e il *Paradiso* respettivamente nel primo. Tutte e tre le Cantiche poi finiscono, a così dire, nello stesso tono, chiudendosi col ritorno della medesima parola *(stelle)* che costituisce anche un ritorno del motivo fondamentale del poema; giacchè, come nota il Casini, *tutte e tre le Cantiche finiscono con questa parola per indicare che il fine di tutto il poema e di ciascuna parte è il medesimo: rimuovere i viventi in questa vita dallo stato della miseria e guidarli alla felicità.* Questo motivo fondamentale o dominante si riafferma e nel significato simbolico del verso ultimo di ciascuna cantica e nel suono stesso della rima, per cui sembrano chiamarsi e rispondersi da una cantica all'altra:

> E quindi uscimmo a riveder le stelle.
> Puro e disposto a salire alle stelle.
> L'Amor che muove il sole e l'altre stelle.

Non si può dimenticare, a questo proposito, come

nella Trilogia di Riccardo Wagner alcuni temi fondamentali si richiamino dall'una all'altra delle *Giornate* formanti il ciclo dell'*Anello dei Nibelungi:* con che non s'intende di mettere a raffronto l'opera dantesca coll'opera Wagneriana, ma solo di porre in rilievo come la succitata rispondenza dei tre versi, con cui si chiudono le tre Cantiche della Commedia, abbia veramente natura e carattere musicale, dappoichè di un simile artificio si valse un sommo compositore di musica.

Altri e mirabili accorgimenti d'indole musicale sarebbero pur da notare nell'architettura dei varî canti del Poema dantesco, sempre da un punto di vista generico. Così, per modo d'esempio, mentre nel 2° canto dell'*Inferno* s'incontrano tratti della più soave dolcezza, come quando Virgilio narrando di essere stato chiamato da Beatrice e di aver udito la sua voce armoniosa dice:

> Lucevan gli occhi suoi più che la stella,
> e cominciommi a dir soave e piana
> con angelica voce in sua favella,

il 3° canto è tutto una musica tetra e terribile che termina con un effetto di sonorità spaventosa:

> Finito questo, la buia campagna
> tremò sì forte, che dello spavento
> la mente di sudore ancor mi bagna.
> La terra lagrimosa diede vento
> che balenò una luce vermiglia
> la qual mi vinse ciascun sentimento:
> e caddi come l'uom cui sonno piglia.

Chiudendo qui il canto, il Poeta pone una pausa di molte battute, durante le quali cambia la scena ed egli è trasportato sull'altra riva dell'Acheronte. Il forte rimbombo d'un tuono inizia quindi la scena che segue:

> Ruppemi l'alto sonno nella testa
> un greve tuono, sì ch'io mi riscossi
> come persona che per forza è desta;

e l'onda musicale del verso continua cupa e dolorosa per descrivere la valle d'abisso

> che tuono accoglie d'infiniti guai

e della quale il bujo impenetrabile è magistralmente ritratto col celebre verso, sempre citato tra gli esempî di armonia imitativa:

> Oscura, profonda era e nebulosa.

Ma dalla gravità di questi suoni bassi e profondi i quali, come fu notato dal Cesareo, [1] resultano dagli accenti sugli *o* chiusi e sugli *u*, a poco a poco si passa a suoni più chiari ed acuti, resi da accenti che cadono per converso sull'*a*, sull'*i*, sull'*e* aperto, come quando gli spiriti dei Grandi radunati nel Limbo rivolgono il loro saluto a Virgilio, col verso:

> Onorate l'altissimo poeta

e quando è descritta la loro accolta e il suono dolce

---

(1) *Dell'elemento musicale nella D. C.*, in *Saggi critici.*

del loro lento parlare colla stupenda terzina tutta spesseggiante di *a*:

> Genti v'eran con occhi tardi e gravi,
> di grande autorità ne' lor sembianti:
> parlavan rado con voci soavi.

Anche più notevole è il mutamento d'intonazione tra la prima e la seconda parte del canto seguente. Il quale comincia con suoni aspri e stridenti, resultanti anche dalle rime in *aio* ed in *inghia*:

> Così discesi dal cerchio primaio
> giù nel secondo che men loco cinghia
> e tanto più dolor che punge a guaio.
> Stavvi Minos orribilmente e ringhia.

Abbiamo poi qui le *dolenti note*, che già erano state annunziate da Virgilio per *disperate strida:* abbiamo il fragore assordante della bufera infernale, di cui parleremo fra breve, abbiamo i lamenti e le bestemmie delle anime dannate, tutto con un accompagnamento sinfonico di ritmi spezzati e di armonie rimbombanti. Ma ecco che questa specie di tumulto orchestrale va lentamente calmandosi

> mentre che il vento, come fa, si tace;

ecco la dolce e pietosa invocazione di Dante

> o anime affannate
> venite a noi parlar s'altri nol niega;

ecco la delicata comparazione delle colombe dal desio chiamate, ecco le tre divine terzine comincianti cia-

scuna con quella parola che è sempre la più musicalmente soave in tutte le lingue, col nome d'Amore, che *è sì dolce a udire che impossibile mi pare che la sua operazione sia nelle più cose altro che dolce.* [1] Tale parola, qui, nell'indicare successivamente tre effetti sempre più forti dall'amore prodotti, sembra ripetersi sempre più alta di tono, come effettivamente ci vien fatto di alzare ognor più la voce nel pronunziarla:

> Amor che a cor gentil ratto s'apprende:
> Amor che a nullo amato amar perdona:
> Amor condusse noi ad una morte!

E qui, dopo un contrasto col verso

> Caina attende chi vita ci spense,

il motivo si chiude coll'altro:

> Queste parole da lor ci fûr porte.

Segue una pausa, mentre il Poeta china il viso, pensoso: poi ricomincia la dolce melodia dei versi, nelle affettuose domande di Dante a Francesca e nella mesta risposta di lei. Qui sono mirabili passaggi, squisite sfumature d'intonazione, sì che quasi si sente che Francesca piange e dice nel medesimo tempo. E i suoni, durante la narrazione, si fanno sempre più appassionati e più caldi. Ora vibrano soavissimi, come ai versi

> quando leggemmo il desiato riso
> esser baciato da cotanto amante;

---

(1) *Vita Nuova,* cap. XIII.

ora fremono di voluttà, come ai versi che seguono:

> questi che mai da me non fia diviso
> la bocca mi baciò tutto tremante;

or finalmente scoppiano come un'imprecazione, al verso:

> Galeotto fu il libro e chi lo scrisse,

per poi ripiegarsi e finire con un accordo misterioso e soave:

> quel giorno più non vi leggemmo avante,

cui si mesce, fin che si dilegua morendo, il pianto accorato di Paolo. Aveva ragione il De Sanctis quando, al proposito di questo canto, scriveva che qui la poesia *risponde colla morbidezza musicale dei suoni alle più delicate intenzioni del poeta.*

Quasi per ogni canto del Poema si potrebbero fare simili osservazioni intorno al mutamento della intonazione musicale secondo il soggetto: ma sarebbe impresa troppo lunga e forse anche inutile. Quindi ce ne passiamo, solo notando come più volte il Poeta si valga di quell'effetto che in musica chiamiamo *crescendo,* accordando la diversa musicalità descrittiva del verso alla gradazione dei sentimenti che vuole esprimere o dei quadri che intende dipingere. Chi non ricorda un tale effetto nel canto XV del *Purgatorio,* allorchè il Poeta descrive le tre visioni ch'ebbe e che rappresentano tre esempî di mansuetudine, personificati dalla madre di Cristo, dal *benigno e mite* Pisistrato e da S. Stefano? Non co-

stituiscono quelle terzine una progressione stupenda d'intensità drammatica, di significazione morale e di musicalità nel suono del verso che le accompagna? E chi non ricorda il *crescendo*, nell'invettiva contro Nicolò III al canto XIX dell'*Inferno*, quando il Poeta lancia furiosamente le sue accuse contro il dannato e contro tutti i Simoniaci, con tal progressione di violenza che Nicolò, tormentato dagli acerbi rimproveri, si sfoga a tirar calci a dritta e a mancina? E si noti che a definire la propria invettiva, il Poeta adopra dei termini musicali, dicendo:

> E mentre io gli cantava cotai note,
> o ira o coscïenza che il mordesse
> forte springava con ambo le piote!

Ma il più notevole esempio di tali *crescendi* (per non parlar de' minori) s'incontra al canto XXVII del *Paradiso* nell'invettiva di S. Pietro contro i Pontefici e segnatamente contro Bonifazio VIII. A questo *crescendo* preludono due ripetizioni di parole e di frasi, che sono come il punto di partenza o la mossa al motivo incalzante:

> Se io mi trascoloro,

dice, divenendo rossa, la luce di S. Pietro,

> non ti maravigliar, chè, dicend'io,
> vedrai trascolorar tutti costoro.

E prosegue, insistendo per tre volte sulla medesima frase:

Quegli ch'usurpa in terra il loco mio,
il loco mio, il loco mio, che vaca
nella presenza del Figliuol di Dio,
fatto ha del cimitero mio cloaca
del sangue e della puzza, onde il perverso
che cadde di quassù, laggiù si placa.

Segue un momento di misterioso silenzio. Tutti gli spiriti arrossan di sdegno; Beatrice stessa trasmuta sembianza: alle tre frasi ripetute di S. Pietro succedono alcune battute d'aspetto. Ma ecco ch'egli riprende e che la sua invettiva si svolge sempre più calda, sempre più serrata, sempre più intensa, in un meraviglioso *crescendo:*

Non fu la sposa di Cristo allevata
del sangue mio, di Lin, di quel di Cleto,
per essere ad acquisto d'oro usata;
ma per acquisto d'esto viver lieto
e Sisto e Pio e Calisto ed Urbano
sparser lo sangue dopo molto fleto.
Non fu nostra intenzion ch'a destra mano
dei nostri successor parte sedesse,
parte dall'altra, del popol cristiano;
nè che le chiavi che mi fûr concesse
divenisser segnacolo in vessillo
che contra i battezzati combattesse;
nè ch'io fossi figura di sigillo
a privilegi venduti e mendaci
ond'io sovente arrosso e disfavillo.
In vesta di pastor lupi rapaci
si veggion di quassù per tutti i paschi:
o difesa di Dio, perchè pur giaci?
Del sangue nostro caorsini e guaschi
s'apparecchian di bere: o buon principio,
a che vil fine convien che tu caschi!

Qui il *crescendo* dell'invettiva finisce; il crescendo che si era accentuato non solo nel significato delle parole, ma altresì nella loro collocazione, nel ritmo concitato del verso sempre più rapido, nelle aspre rime in *aschi* con cui raggiunge il colmo della sonorità: finisce e si placa in quel più lene andamento che accompagna le parole con cui S. Pietro eleva il pensiero alla Provvidenza, che varrà ad estirpar tanti mali, e con cui si rivolge a Dante, chiamandolo affettuosamente figliuolo, perchè tornato in terra riveli ciò ch'egli gli ha detto. Così il procedimento musicale è compiuto.

Senza poi indugiarmi, anche perchè è tema già largamente trattato e sfruttato, sui versi danteschi in cui è possente l'armonia imitativa, ma pur volendo accennarvi per non trascurare, almeno volontariamente, alcun lato dell'argomento, ricorderò i continui opposti effetti che l'arte dantesca raggiunge con questo mezzo, or ritraendo con suoni aspri e cupi l'orribile tumulto infernale, e la bufera che travolge gli spiriti, ora assurgendo a squisite dolcezze, nelle più soavi figurazioni del Purgatorio e del Paradiso. E questi effetti ottiene il Poeta col ritmo stesso del verso, colla variata collocazione degli accenti, coll'uso di vocali o di consonanti adatte, di rime espressive (come quelle alternate in *azzi, ezzo,* (1) quelle in *erchio,*

---

(1) *Inf.,* XXXII.

affi, (1) e quelle in *egghia, orso, abbia, aglie* (2) etc.) e di voci onomatopeiche, come quel celebre *cric* che ci fa sentire lo screpolarsi del ghiaccio.

Ma poichè su questo punto molto da molti è già stato scritto, e segnatamente dal Cesareo nel già citato lavoro, a questo rimandiamo chi volesse averne più larga notizia, contentandoci di conchiudere col dire che la musica del verso dantesco ha, nell'*Inferno* considerato nel suo complesso, fremiti e spasimi dolorosi, quali se ne incontrano nelle Sinfonie del Beethoven: che diviene poi, nel *Purgatorio,* dolce e solenne come alcuni canti dell'Haendel, e s'innalza finalmente, nel *Paradiso,* alla grandiosità trionfale e religiosamente severa della musica polifonica del Palestrina.

(1) *Inf.,* XXI.
(2) *Inf.,* XXIX.

V.

LA LUCE ED IL SUONO — FENOMENI NATURALI — IL CANTO DEGLI UCCELLI.

Per ultimo debbo accennare, aggiungendo a ciò che fu detto da altri qualche nuovo esempio e qualche nuova osservazione, alla grande arte dimostrata da Dante nel ritrarre per mezzo del suono i fenomeni naturali: tra questi, innanzi tutto, l'effetto della luce e dei colori, trovando le corrispondenze tra i fenomeni luminosi e quelli sonori.

E per prima cosa ricordiamo come talora il Poeta, trasportando le parole dall'un senso all'altro, si valga di quelle che contengono un'idea di suono per indicare un'idea di luce. Così troviamo che per alludere all'oscurità è detto che il Sol *tace* o che il loco è d'ogni luce *muto,* frasi che adombrano, come scriveva il Venturi, le corrispondenze fra il senso dell'udito e quello della vista.

Di contro, in un passo del *Paradiso* (1) troviamo termini relativi alla pittura e al colore trasportati a significazione musicale. S. Pietro ha cantato, volgendosi per tre volte intorno a Beatrice; ed il suo

(1) Canto XXIV, v. 25.

canto è stato *così divo* che la fantasia del Poeta non è in grado di ridirglielo, di rappresentarglielo. *Però,* egli continua,

> però salta la penna, e non lo scrivo,
> chè l'immagine nostra a cotai pieghe,
> non che il parlare, è troppo color vivo.

Pieghe è il termine pittorico che qui il Poeta adatta al *canto* di S. Pietro, continuando nel traslato col dire che la nostra immaginazione non che la nostra parola sono *colori troppo vivi* per ritrarlo. Intorno all'opportunità dell'aver applicato al *canto* l'idea di *piega,* così si esprime il Cesari: *Ora la piega si aggiusta bene alla voce, passando da una nota all'altra dolce e mollemente, o no: cioè abbassandola e levandola, come si fa nelle pieghe de' panni; e conducendola senza salti duri nè crudi guizzi ma come per isdrucciolo soavemente (il che nella* Tancia *è detto* portar la voce: *ed Orazio:* liquidam vocem). *Pertanto il Poeta ha usato questa voce* pieghe *per la somiglianza che ha il piegar della voce con le pieghe suddette: e volle dire in sentenza: se è difficile al pittore il ben rappresentare le pieghe delle vesti, quanto più alla pènna il rassemprare* cotai pieghe, *io dico del canto, in parole! Ma non ha colori da ciò:* cotai pieghe, *cioè di tal natura che non vanno in parole e che a stento (nota rincalzo!) possono essere eziandio immaginate* „. [1]

È poi naturale che i colori troppo vivi non sieno

---

[1] Dialogo Decimo.

adatti alla dipintura delle pieghe, le quali resultano appunto dal chiaroscuro e non apparirebbero se fossero di color più vivo che il resto dell'abito, come già osservava il vecchio Lana dicendo: “ *Nota che 'l dipintore, quando vuole dipingere pieghe, conviene avere un colore meno vivo che quello della veste, cioè più scuro, e allora appajono pieghe: imperquello che in ogni piega l'aiere è più oscuro che in la superficie: e però se lo colore della piega eccedesse in chiarità la vesta, non farebbe piega, anzi farebbe della vesta piega e di sè superficie: e così sarebbe contrario alla intenzione del maestro pintore* „.

Ma oltre a questo trasporto di parole dal senso pittorico al musicale, a me preme notare come esso porga occasione al Poeta per una profonda ed acutissima osservazione di estetica; giacchè nei versi citati non solo sono posti in rapporto il colorito pittorico e il colorito musicale, ma anche la determinatezza della parola coll'indeterminatezza della musica. Le idee che possono essere contenuto della musica altro non sono che *idee musicali:* le altre idee, cioè i veri e proprî concetti, i veri e proprî ragionamenti non possono trovare nell'arte dei suoni una determinata espressione, mentre la trovano nella parola, che appunto definisce l'idea. Il Grillparzer scriveva: “ *Se si volesse caratterizzare rigorosamente la differenza fra la musica e la poesia, bisognerebbe richiamare l'attenzione su ciò, che l'effetto della musica comincia dall'eccitazione dei sensi, dal giuoco dei nervi,*

ed, eccitato il sentimento, giunge tutt'al più in ultima istanza alla parte spirituale, mentre la poesia sveglia prima l'idea, non agisce sul sentimento che per mezzo di essa e, quale estremo grado della perfezione e dell' abbassamento, rende partecipe la parte sensuale: dunque il cammino d'ambedue è precisamente l'opposto. L'una spiritualizzamento del corporeo, l'altra incorporazione dello spirituale „. [1]

Come la poesia, così anche la pittura e la scultura possono avere un contenuto determinato e definito, per cui possiam dire che soggetto della *Gerusalemme* è la liberazione del Santo Sepolcro, che soggetto del tal quadro o della tale statua sono una scena familiare, una battaglia, un paesaggio, un ritratto, un gladiatore, le tre Grazie etc. etc. Ma il contenuto di un pezzo musicale, fatta astrazione dalle parole cui possa per avventura andare congiunto, è indefinito e indefinibile, nè si può significare a parole, perchè l'*idea* che lo informa non è un'idea razionale, ma solamente un'idea musicale. Ora se la parola, nella sua determinatezza finita, non può riuscire a ritrarre l'indeterminatezza indefinita della musica la quale, come fu detto, comincia là dove la parola finisce, è naturale ch'essa parola, come ben dice Dante, sia *troppo color vivo* per ritrarre le sfumature, o le *pieghe,* del canto, che nella sua vaga e intraducibile espressione di un'idea musicale non

---

(1) *Sämmtliche Werke,* IX, 142.

può venir significato con parole precise. Che se anche nella poesia esiste l'*indefinito,* che costituisce uno dei principali suoi fascini, quanto però maggiore non è desso nella musica per la stessa natura del linguaggio musicale, dal quale ogni determinatezza di concetti che non sieno puramente musicali è affatto aliena ed estranea! La bellezza di una musica si sente, s'intuisce, ma non si traduce a parole: chi non comprende che a dipingerne l'intimo fascino misterioso la parola è *troppo color vivo?*

Ma riprendiamo il nostro cammino.

Altrove l'effetto ottico è reso dal suono stesso del verso.

La terzina:

> Quale nei plenilunii sereni
> Trivia ride tra le Ninfe eterne
> che dipingono il ciel per tutti i seni

non è al tempo stesso, una pittura e una musica?

Così il cupo suono dei molteplici *u* nelle parole *bruna, bruna, perpetua, luna,* e la distensione d'uno di essi per la dieresi, ci rende il color cupo dell'acqua di un ruscello che scorra all'ombra di alberi i quali intercettino il passo ai raggi solari o lunari:

> Avvegnachè si muova bruna, bruna,
> sotto l'ombra perpetüa che mai
> raggiar non lascia sole ivi nè luna.

L'effetto opposto del chiarore, della lucentezza, è reso pure, più volte, mirabilmente dal suono dei versi, come, tra i molti, da questi:

Lo sol che retro fiammeggiava roggio —
Dolce color d'orïental zaffiro —
Lo bel pianeta che ad amar conforta —
Raggio di sole ardesse sì acceso —
Quasi adamante che lo sol ferisse —
Come raggio di sole in acqua mera. —
Come raggio di sol che puro mèi
per fratta nube —
E già per gli splendori antelucani —
L'alba vinceva l'ora mattutina — etc. etc.

il che fa tornare il nostro pensiero a quei musicisti che mirarono a render la luce coi suoni: a Vincenzo Bellini che colla divina melodia *Casta Diva* rese così dolcemente il puro albor lunare che " inargenta le sacre antiche piante „; a Giuseppe Haydn che, nella *Creazione,* alle parole *e la luce fu,* riuscì a far prorompere dalle note ispirate un'onda di luce smagliante; a Riccardo Wagner che, nel *Crepuscolo degli Dei,* descrisse così potentemente l'inondar della luce; al nostro Mascagni per l'*Inno al sole* della sua *Iris,* ed a tanti altri.

Nè devesi dimenticare come i fenomeni della luce e quelli del suono sieno da Dante continuamente associati. In fatto per lui le anime sono fiamme e voci nel medesimo tempo; egli mescola continuamente nelle descrizioni e nelle immagini la luce éd il suono, creando fra loro una corrispondenza che giunge talvolta fino all'identità. Onde giustamente il Bellaigue scriveva: " *Il arrive que*

Dante mêle indifféremment les images de l'un et de l'autre ordre:

E come in fiamma favilla si vede
e come in voce voce si discerne,

ou que dans un seul vers:

sì del cantare e sì del fiammeggiarsi,

il unisse l'une et l'autre beauté et celèbre la double merveille, rayonnante et chantante à la fois „.

Altro esempio di tali ravvicinamenti e di tali rispondenze tra i fenomeni luminosi e quelli sonori ci è offerto dal maggior fulgore e dalla più dolce voce insieme acquistati dallo spirito di Cacciaguida allorchè s'accinge a rispondere alle domande del suo affettuoso discendente:

Come s'avviva allo spirar dei venti
carbone in fiamma, così vidi quella
luce risplendere a' miei blandimenti:
e come agli occhi miei si fe' più bella
così con voce più dolce e soave,
ma non con questa moderna favella,
dissemi.... etc. (1)

Nè minore è l'arte dantesca nel ritrarre col suono del verso altri fenomeni della natura. Così il tumulto della

bufera infernal che mai non resta

la quale

mena gli spirti colla sua rapina
voltando e percotendo li molesta,

---

(1) *Parad.*, XVI, 28 e seg.

verso questo nel quale il suono delle sillabe *tan, ten,* ci rende il disarmonico fragore della burrasca, come ce lo renderà poco dopo il verso dal ritmo spezzato e dai brevi suoni monosillabici:

> Di qua, di là, di su, di giù, gli mena.

Così ben sa ritrarre il poeta, il rumore del vento

> ch'or vien quinci ed or vien quindi

o che è invece

> un'aura dolce senza mutamento

o che

> le più alte cime più percote;

o ne ritrae la dolcezza e il mite sospiro, per mezzo degli accenti e della musicale ripetizione (notata già dal Venturi) della stessa parola, *sentire,* tre volte in tre versi, quando nel XXIV del *Purgatorio* esclama:

> E quale annunziatrice degli albori
> l'aura di maggio movesi ed olezza
> tutta impregnata dall'erba e dai fiori,
> tal mi *senti'* un vento dar per mezza
> la fronte, e ben *senti'* mover la piuma
> che fe' *sentir* d'ambrosïa l'orezza.

Così pure il crepitio dello

> stizzo verde ch'arso sia
> dall'un de' capi, che dall'altro geme
> e cigola per vento che va via:

così il rumor della caccia quando i poeti sono

d'un romor sorpresi,
Similemente a colui che venire
sente il porco e la caccia alla sua posta,
ch'ode le bestie e le frasche stormire:

così lo scroscio delle acque, che ha un *rimbombo*

simile a quel che l'arnie fanno rombo,

e del quale, quando i due pellegrini si sono avvicinati, il Poeta dice

che il suon dell'acque n'era sì vicino
che, per parlar, saremmo appena uditi.

Il che richiama alla mente di Dante il ricordo del fiume che

rimbomba là sopra San Benedetto,

e lo induce a concludere che il frastuono era tale da offender l'orecchio:

così, giù d'una ripa discoscesa
trovammo risonar quell'acqua tinta
sì che in poc'ora avrìa l'orecchia offesa:

immagine questa che forse fu suggerita al Poeta da quel passo del *Somnium Scipionis* di Cicerone, in cui è detto che *ubi Nilus ad illa quae Catadupa nominantur praecipitat ex altissimis montibus, ea gens quae illum locum adcolit, propter magnitudinem sonitus, sensu audiendi caret.* Così pure *il suòn della foresta*, causato dal moto dell'aere che:

fa sonar la selva perch'è folta;

così il frastuono del turbine in terra ed in mare, il fragor del tuono e del fulmine, e finalmente il canto degli uccelli. A considerar questo dobbiamo per un momento fermarci.

Come, nel V dell'*Inferno,* le anime dei lussuriosi trascinate dal vento sono paragonate agli stornelli portati dalle ali

> nel freddo tempo, a schiera larga e piena,

così le loro grida di dolore sono comparate a quelle voci lamentevoli, *lai,* che son proprie di certi uccelli e delle gru specialmente:

> E come i gru van cantando lor lai
> facendo in aer di sè lunga riga,
> così vid'io venir, traendo guai,
> ombre portate dalla detta briga.

Colle stesse parole *lai* e *guai,* pur novamente in rima fra loro (e non è orecchio che non ne percepisca l'effetto musicale) il Poeta, nel IX del *Purgatorio* accenna all'ora

> che comincia i tristi lai
> la rondinella presso alla mattina,
> forse a memoria de' suoi primi guai.

Eppure, quanta differenza d'effetto fra quelli e questi versi! Forse nei primi, quelle opportunissime parole *aer* e *traendo* con quelle loro forti dieresi determinano l'effetto di *guai* e *lai* in un modo più aspro e più tristo, che non sia in quest'altra terzina.

Ma i due passi relativi al canto degli uccelli che hanno, musicalmente parlando, maggiore importanza,

son quelli che s'incontrano nel XXVIII del *Purgatorio* e nel XX del *Paradiso.*

Nel primo, dopo aver descritto la dolce tranquillità del luogo, dove l'aura fa leggermente tremolare le foglie, dice che queste, pure inchinandosi, non si dipartivano tanto dalla lor posizione da impedir di cantare agli uccelli:

> Non però dal lor esser dritto sparte
> tanto, che gli augelletti per le cime
> lasciasser d'operare ogni lor arte:
> ma con piena letizia l'ôre prime,
> cantando, ricevièno in tra le foglie
> che tenevan bordone alle sue rime.

Si osservi qui, innanzi tutto, che il Poeta colloca il canto degli uccelli in un grado superiore alle altre manifestazioni sonore della Natura e degli altri animali, chiamandolo addirittura lor *arte.* E dice che gli uccelli cantando lietamente, ricevevano tra le foglie le prime aure, chè questo è il significato della parola *ôre,* in tal senso adoprata anche dal Petrarca e da altri. Non posso tuttavia omettere di ricordare che il Landino e il Vellutello intesero che gli uccelli cantassero proprio le *ore, a similitudine* (dice il Vellutello) *che fa la Chiesa la quale a tal ora canta prima, terza e sesta.* Alla quale sentenza si acconciò anche il Biagioli sostenendo che oggetto del canto fossero proprio *le ore del giorno,* e citando in appoggio della sua tesi, le parole del Boccaccio: " *quando Fiammetta da' dolci canti degli uccelli,* li

quali la prima ora del giorno *su per gli arboscelli tutti lieti cantavano invitata si levò* „.

Al canto di questi uccelletti fa da accompagnamento lo stormir delle foglie: e per indicar ciò Dante ricorre alla terminologia musicale:

> che tenevan bordone alle sue rime.

Bordone, oltre ad essere il nome della più grossa canna della piva o cornamusa, la quale, mentre le altre variano i suoni, *con grave invariato tuono suona il contrabbasso,* è voce che, per analogia, passò anche a significare l'accompagnamento di un suono basso (o strumentale o vocale) usato specialmente alla quinta. Tanto che quella forma armonica sì largamente usata nel Medio-Evo (e che il dottissimo Sbardi, spagnuolo, chiamò l'*Aurora della musica*) nella quale il Canto Fermo era affidato, invece che alla più bassa, alla voce più acuta, venne perciò appunto denominata *Falso-Bordone.* Usando adunque questo vocabolo, Dante volle significare che mentre squillante ed acuto, come è naturale, era il canto lietissimo degli uccelletti, le foglie stormendo lo accompagnavano, gli tenevan bordone, con un mormorio di suoni bassi e profondi.

L'altro passo che dobbiamo or ricordare è quello soavissimo della lodoletta

> che in aere si spazia
> prima cantando, e poi tace contenta
> dell'ultima dolcezza che la sazia.

La similitudine, scriveva il Venturi, *è di una giocondità che innamora: e i versi son pieni di moto e di canto.* Quello pertanto che a noi preme notare è l'accenno alla soddisfazione che l'uccello medesimo prova alla dolcezza del proprio canto, sì che tace saziato e contento. Simile accenno aveva già fatto un'altra volta il Poeta nel ricordare la favola di Progne trasformata

nell'uccel che a cantar più si diletta, (1)

e l'acuta osservazione, fondata su quello che veramente ci appare della gioia che gli uccelli provano al loro medesimo canto, conduce il nostro pensiero anche a quell'intimo ed ineffabile compiacimento umano che l'artista prova, conscio del suo valore e sinceramente soddisfatto dell'opera propria.

---

(1) *Purg.*, XVII, 20.

VI.

CENNI MUSICALI NELL'INFERNO. — GLI STRUMENTI.

Per venire ora a trattare di ciò che nel Poema si riferisce direttamente e veramente alla musica, dobbiamo uscire dalla valle d'abisso dolorosa. Chè se, come dice il Cesareo, *l'elemento musicale nel Paradiso è più scarso che nel Purgatorio e nel Purgatorio più scarso che nell'Inferno,* ciò deve intendersi riferito alla musicalità generica del verso e alla sua armonia imitativa, non agli accenni alla musica vera e propria. Questa tace in *Inferno:* non solo perchè Dante, conscio del conforto ineffabile ch'essa reca all'animo nostro non volle che apparisse là dove le pene dei dannati non debbono essere in alcuna guisa alleviate, ma anche perchè, come pur notarono prima il Papini e successivamente il Bellaigue, nell'Inferno tutto è disordine.

In fatto la musica infernale non potrebbe essere più assordante nè più disarmonica:

> Quivi sospiri, pianti ed alti guai
>   risonavan per l'aer senza stelle,
>   perch'io al cominciar ne lagrimai.
> Diverse lingue, orribili favelle,
>   parole di dolore, accenti d'ira,
>   voci alte e fioche e suon di man con elle

facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aria senza tempo tinta
come la rena quando a turbo spira. [1]

Ora la musica-arte è ordine per eccellenza: è regolarità, proporzione, euritmia; cose tutte incompatibili col disordinato scompiglio infernale.

Prima però d'uscire d'Inferno, ricordato, anche pel vocabolo musicale con cui termina, il verso

Or incomincian le dolenti *note,* [2]

e ricordate pure quelle pallide ombre dei traditori che tremano nella ghiaccia

mettendo i denti in *nota* di cicogna, [3]

in cui par di sentire il rumor secco e stridente che fa la cicogna nel battere insieme le due parti del becco, onde Ovidio diceva

Ipsa sibi plaudat crepidante ciconia rostro; [4]

soffermiamoci per un istante a rilevar la menzione di alcuni strumenti musicali nella prima cantica del Poema dantesco.

Incontrandosi con mastro Adamo, dal collo scarno e sottile, dal ventre invece rigonfio per l'idropisia, il Poeta ne descrive la figura con una similitudine in cui è ricordato uno strumento molto in uso nel Medio-Evo:

---

(1) *Inf.*, III, 22.
(2) *Inf.*, V, 25.
(3) *Inf.*, XXXII, 36.
(4) *Metam.*, VI, 97.

I' vidi un fatto a guisa di liuto
pur ch'egli avesse avuta l'anguinaja
tronca dal lato che l'uomo ha forcuto. (1)

Vincenzo Galilei dedusse appunto da questi versi l'antichità del liuto, il quale apparso, secondo che sembra, all'epoca delle Crociate, subì poi molte modificazioni sia nelle forme che nel numero delle corde. Quale esso fosse, poco dopo il tempo di Dante, si può rilevare dalle sculture del Della Robbia nel Museo Nazionale di Firenze, nelle quali si trova modellato insieme all'arpa ed all'organo portatile, e dagli affreschi del Beato Angelico nel Museo di S. Marco, non che dai suoi quadri nella Galleria delle Belle Arti della stessa città.

Il medesimo mastro Adamo porge occasione al Poeta di ricordare, con un'altra similitudine, traendone anche un effetto di armonia imitativa, un altro strumento musicale: il tamburo.

In fatto, quando Sinone, arrabbiato perchè mastro Adamo aveva rivelato il suo nome, lo percuote con un pugno sulla pancia dura per la tensione della pelle, dice il Poeta:

E l'un di lor che si recò a noia
forse d'esser nomato sì oscuro,
col pugno gli percosse l'epa croia:
quella sonò come fosse un tamburo. (2)

---

(1) *Inf.*, XXX, 49.
(2) *Inf.*, XXX, 100.

Nè l'effetto prodotto da quella risonanza pel colpo sulla pelle distesa, potrebbe esser reso con maggior efficacia.

Il tamburo è ricordato anche un'altra volta, in Inferno, insieme alle campane, alle trombe ed alla cennamella, *istrumento artificiale musico che si suona colla bocca,* come il Buti chiosava, e che fu assai usato nel Medio-Evo, sonandosi non solo dai Trovatori ma anche in guerra, dinnanzi ai capitani, come può rilevarsi da quel passo della *Cronaca Pisana,* (1) in cui parlandosi del Conte Guido da Montefeltro si narra che: " quando il detto Conte usciva fuore di Pisa con la gente, *sonandoli innanzi una cennamella,* li fiorentini fuggiano e diceano: ecco la volpe ".

Ecco pertanto le terzine dantesche in cui sono ricordati questi strumenti:

> Corridor vidi per la terra vostra,
>   o Aretini, e vidi gir gualdane,
>   ferir torneamenti e correr giostra,
> quando con trombe e quando con campane,
>   con tamburi e con cenni di castella,
>   e con cose nostrali e con istrane;
> nè già con sì diversa cennamella
>   cavalier vidi muover nè pedoni,
>   nè nave a segno di terra o di stella. (2)

La tromba è pur ricordata altre due volte in

---

(1) V. MURATORI, *Rerum Italic. Script.,* XV, 895.
(2) *Inf.,* XXII, 4.

Inferno: prima quando, alludendosi al giudizio universale, il Poeta dice che l'anima di Ciacco non si ridesterà

> di qua dal suon dell'angelica tromba, (1)

poi quando rivolgendosi ai Simoniaci esclama:

> or convien che per voi suoni la tromba. (2)

Di un altro strumento ancora fa menzione il Poeta in *Inferno,* anzi del solo strumento ch' egli oda effettivamente sonare durante tutto il suo viaggio a traverso i regni oltremondani, giacchè tutte le altre volte che, anche nelle cantiche successive, nomina qualche strumento, lo fa o per ricordarlo semplicemente o, più spesso, per valersene come di un termine alle sue comparazioni: nè mai gli angeli o le anime suonano, ma sempre cantano: e, quanto ai diavoli, si valgono di un mezzo che per decenza non convien ricordare e di cui fanno trombetta.

Invece, giunto al pozzo intorno al quale son collocati i giganti, Dante ode proprio il suono di uno strumento, il corno di Nembrotte:

> Quivi era men che notte e men che giorno
> sì che il viso m'andava innanzi poco:
> ma io senti' sonare un alto corno
> tanto ch'avrebbe ogni tuon fatto fioco,
> che, contra sè la sua via seguitando,
> dirizzò gli occhi miei tutti ad un loco:

(1) *Inf.,* VI, 95.
(2) *Inf.,* XIX, 5.

dopo la dolorosa rotta, quando
Carlo Magno perdè la santa gesta,
non sonò sì terribilmente Orlando. [1]

Quanto rimbombante (chè così credo debba intendersi l'epiteto *alto* applicato al corno e non già, come pur alcuni ritengono, *posto in alto*, per essere il sonatore un gigante) dovesse essere quel suono, agevolmente si deduce dalle comparazioni che seguono. Esso avrebbe fatto sembrar debole e fioco anche un tuono: esso superava il clangore di quello che Orlando sonò dopo la rotta di Roncisvalle e che fu udito alla distanza di otto miglia da Carlo Magno. È naturale che Dante si volga tosto dalla parte donde il suono a lui viene; ma si noti con quale esattezza egli descriva il fenomeno fisico del procedere delle onde sonore. Queste, partite dal corno di Nembrotte, movevano verso di lui: gli occhi del Poeta, attratti dal suono, seguono la stessa via ma in direzione contraria, cioè rifacendo collo sguardo, in senso opposto, lo stesso cammino percorso dalle onde sonore per giungere da Nembrotte a lui.

Poche terzine dopo, Virgilio, rivolgendosi al gigante che dalla fiera bocca *cui non si convenian più dolci salmi*, aveva gridato le incomprensibili parole:

Rafel maí amech izabi almi,

lo consiglia ad attenersi al corno e a sfogare con quello le sue passioni:

(1) *Inf.*, XXXI, 10.

anima sciocca,
tienti col corno, e con quel ti disfoga,
quand'ira o altra passïon ti tocca.
Cercati al collo e troverai la soga
che il tien legato, o anima confusa,
e vedi lui che il gran petto ti doga. (1)

La quale ultima terzina mostra come Nembrotte, secondo l'uso dei cacciatori, tenesse lo strumento a tracolla legato con una soga o correggia di cuojo, e come quel corno dovesse essere di proporzioni superiori alle ordinarie, giacchè segnava una striscia sul gran petto del gigante: e così si spiega come il suo suono reboante

avrebbe ogni tuon fatto fioco. —

Ed ora usciamo davvero d'Inferno.

---

(1) *Inf.*, XXXI, 70.

VII.

LE INVOCAZIONI MUSICALI.

Il Giordani scriveva che il *Purgatorio e il Paradiso hanno la musica per materia e per macchina principale.* E invero Dante la chiamò a lenire le sofferenze delle anime purganti, che son meno colpevoli di quelle relegate in Inferno, e alle quali la musica giunge al tempo stesso come consolatrice degli attuali tormenti e come promessa e quasi anticipazione di quella più alta e piena e perfetta armonia di cui potranno godere quando, espiati i peccati, giungeranno al regno della beatitudine celeste. E sembra che la presenza della musica nel Purgatorio sia proprio ciò che più distingue le regioni di questo da quelle dell'Inferno, giacchè il Poeta esclama:

> Ahi quanto son diverse quelle foci
> dalle infernali! chè quivi per canti
> s'entra, e laggiù per lamenti feroci. (1)

Nel Paradiso poi la musica, come vedremo, è parte integrale e principalissima, giacchè con melodie e danze perpetue vi è celebrata la gloria di

---

(1) *Purg.*, XII, 112.

Dio. Sarà quella una musica sovrumana, intraducibile,

ch'esser non può nota
se non colà dove gioir s'insempra. (1)

Quella del Purgatorio è invece, come ben conveniva, più accessibile, più comprensibile, in una parola, più umana, così accordandosi a quel senso generale di umanità che pervade tutta la seconda cantica del Poema dantesco.

L'intonazione del primo canto del Purgatorio è pienamente conforme al mutato ambiente nel quale ora il Poeta si trova. Una pura dolcezza di suoni è diffusa per le soavi terzine e sembra che la loro melodia si unisca al

dolce color d'orïental zaffiro

per ricominciare diletto agli occhi del pellegrino ormai uscito *fuor dell'aura morta.*

Al principio dell'*Inferno* egli aveva invocato l'aiuto di tutte le Muse, e insieme quello del proprio ingegno: ugualmente a tutte le Muse si era rivolto sul finire della prima cantica perchè lo aiutassero come già

aiutâro Anfione a chiuder Tebe;

qui invece al principio del *Purgatorio* si rivolge alla sola Calliope, la musa *dalla bella voce,* come dice il greco nome, la madre di Orfeo, la vincitrice delle

(1) *Par.*, X, 147.

Pieridi nella gara del canto, nella qual gara *ad citharam vocalia moverat ora* (1) superando le rivali colla dolcezza del suo cantare. E che l'intendimento del Poeta sia proprio quello d'invocarla *per le sue qualità musicali* si rileva anche dal desiderio espresso ch'ella segua il suo canto appunto

con quel suono
di cui le Piche misere sentiro
lo colpo tal che disperâr perdono.

Quando il Poeta giungerà al Paradiso invocherà addirittura l'aiuto di Apollo, dio della Musica, inventor della Lira, trionfatore egli pure in una gara musicale, in quella con Marsia. E lo invocherà proprio col ricordo di questa sua musicale vittoria:

Entra nel petto mio e spira tue
sì come quando Marsia traesti
dalla vagina delle membra sue,

come col ricordo della vittoria sulle Pieridi invoca nel Purgatorio Calliope. Onde è fuori di dubbio che Dante abbia voluto far presiedere la musica alla seconda e alla terza cantica del Poema divino.

---

(1) Ovidio, *Metam.*, V, 336.

VIII.

I CANTI UNISONI.

Essa non tarda ad apparire, giacchè tutto il II Canto del Purgatorio ne è subito circonfuso e ravvolto.

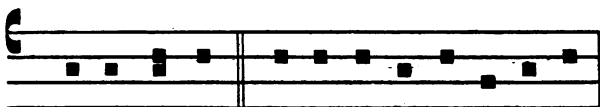
La sua prima manifestazione è un coro cantato dai più che cento spiriti seduti dentro la barchetta guidata dal celestial nocchiero:

> *In exitu Israel de Egitto,*
> cantavan tutti insieme ad una voce
> con quanto di quel salmo è poscia scritto. (1)

Il secondo verso di questa terzina dimostra trattarsi non solo di un coro *(cantavan tutti insieme)* ma di un coro all'unisono *(ad una voce):* onde è facile immaginare la solenne grandiosità di quel canto intonato da una massa corale così numerosa (più di cento spiriti) che eseguiva la medesima parte. Dei canti che spesso ode e nel Purgatorio e nel Paradiso, canti

(1) *Purg.*, II, 46.

quasi tutti sacri e liturgici su parole latine, il Poeta dice sempre se provenivano dalla voce di un solo o di un coro: e quando si tratta di cori, talvolta anche accenna a quelli a più parti; ma talvolta nulla dice su questo proposito, onde è lecito credere che anche altri di tali cori fossero unisoni. Però una vera e propria determinazione dell'essere unisono il coro, non si trova che in due punti del *Purgatorio:* in quello ora citato e nell'altro che s'incontra al canto XVI. Ivi le anime degli iracondi cantano la nota preghiera dell'*Agnus Dei,* con la stessa intonazione di voce, perfettamente all'unisono: il Poeta ha cura d'indicar ciò specificatamente facendoci notare che non solo le *parole* dette dalle anime erano le medesime, ma uguale era anche il *modo* musicale nel quale cantavano.

> Io sentia voci e ciascuna pareva
> pregar, per pace e per misericordia,
> l'agnel di Dio che le peccata leva.
> Pure *Agnus Dei* eran le loro esordia:
> una parola in tutte era *ed un modo,*
> sì che parea tra esse ogni concordia. (1)

Ciò che Dante udiva cantar da quelle anime era dunque un canto fermo Gregoriano: canto fermo che

(1) *Purg.,* XVI, 16.

fu detto *senza armonia* perchè *questa producesi da più parti, cioè gravi ed acute, che nel medesimo tempo cantano con voci concordemente diverse, come accade nel canto figurato: ma nel canto fermo tutti cantano all'unisono, cioè alla medesima voce.* (1) E appunto al canto fermo appartengono e l'*In exitu Israel de Aegypto,* che soleva cantarsi nel così detto tono irregolare, e l'*Agnus Dei.*

E qui è da osservare che, sebbene anche nel canto figurato e a più voci debba esistere una *concordia,* la quale risulta dalla diversità delle note e forma di esse armonia, nessuna composizione polifonica può mai possedere maggiore e più perfetta concordia del canto fermo, in cui tutte le voci fanno la medesima parte cantando all'unisono, mentre nella musica polifonica cantano bensì insieme, ma eseguendo parti diverse. Perciò dice giustamente il Poeta che *parea tra esse ogni concordia;* colle quali parole viene nel medesimo tempo a dare la definizione e a determinare l'indole di una forma d'arte colla quale, come dice il Bellaigue, il Medio-Evo espresse l'anima sua e della cui gloria Dante fu testimone.

Sebbene il Poeta non lo dica esplicitamente come nei due esempî sopra citati, pure è da tenersi che fosse unisono anche il canto ch'egli ode intonare dalle anime di coloro che morirono violentemente

---

(1) Frezza Dalle Grotte, *Il cantore ecclesiastico,* Padova, 1698.

e tardarono a pentirsi fino all'ultima ora. Se non che una notevole differenza intercede tra questo canto e gli altri di cui abbiamo parlato, onde molto diverso ne doveva esser l'effetto. Il canto di queste genti, che venivano

Cantando *Miserere* a verso a verso [1]

era, come chiaro apparisce dall'esatta indicazione che ne dà il Poeta, un coro alternato o, per esprimermi più chiaramente, suddiviso in due. Non dunque polifonico e a più parti contemporanee e formanti armonia: ma eseguito da due schiere di cantori, l'una delle quali cantava il primo versetto del salmo, l'altra il secondo, *come cantano li chierici in coro*, secondo che il Buti annotava. È naturale quindi che l'effetto di questi cori, per quanto singolarmente unisoni, dovesse essere assai differente da quello dei cori più maestosi e possenti che il Poeta ricorda nei versi prima citati. Queste anime che vanno cantando *Miserere* a verso a verso fanno pensare piuttosto a un canto sommesso, mormorato sotto voce, accennato dalle une, ripreso poi dalle altre, proprio come fanno i preti quando salmeggiano. Mirabile poi, anche

(1) *Purg.*, V, 24.

musicalmente parlando, è l'effetto d'interruzione che il Poeta ottiene quando dice che le anime stesse, accortesi del suo essere mortale perchè il suo corpo non dava *loco al trapassar dei raggi,* tutto ad un tratto, per la grande sorpresa:

Mutâr lor canto in un Oh lungo e roco. (1)

È un'improvvisa, una brusca sospensione del canto a mezzo il suo corso, prima che la frase sia naturalmente compita, che ci fa provare la sensazione medesima che proveremmo se una melodia venisse effettivamente interrotta prima della sua risoluzione, rimanendo troncata sopra un accordo sospeso. E qui mi perdoni l'amico Bellaigue se non vado d'accordo con lui. Egli vede in questa interruzione una *corona* (point d'orgue) ed esclama, con bel volo poetico: " *Où trouverons-nous une telle interruption, un pareil pointe d'orgue? Ce ne sera que dans les sonates, ou les quatuors, ou les symphonies du plus tragique des musiciens. Dante aurait pu dire de cette exclamation* longue et rauque, *ce que Wagner fait dire à Beethoven des points d'orgue qui coupent les premières mesures de la symphonie en* ut *mineur:* " *Tenez mon point d'orgue longuement et terriblement. Je n'ai pas écrit des points d'orgue par plaisanterie ou par embarras, comme pour avoir le temps de réfléchir à ce qui suit.... Alors la vie du son doit être aspirée jusqu'à*

(1) *Purg.*, V, 27.

extinction. Alors j'arrête les vagues de mon océan et je laisse voir jusqu'au fond de ses abîmes, ou je suspends le vol des nuages, je sépare les brouillards confus, je fais apparaître aux regards le ciel pur et azuré, je laisse pénétrer jusque dans l'oeil rayonnant du soleil. Voilà pourquoi je mets des points d'orgues — „. *C'est pour des raisons du même genre que Dante en met quelquefois aussi* „.

Ora a me sembra che qui si tratti di cosa, sia per l'effetto sia per l'intendimento del Poeta, diversa.

Le ragioni da cui egli fu mosso a mettere quella interruzione (che a me non pare da paragonarsi alla *corona* in musica) furono certo d'altro genere da quelle che han potuto muovere il sommo Beethoven sul principio della sinfonia in Do minore. Dante fu mosso soltanto dall'idea di troncare a mezzo, bruscamente, il canto delle anime, per dare un'idea della loro sorpresa nel vedere lui vivo. E poichè esse iniziano poco dopo una conversazione coi poeti per aver spiegazione dello stranissimo fatto, non può evidentemente parlarsi di una pausa, o di una *corona,* mentre, pur dovendo credere che le anime avranno poi ripreso il lor canto, neppur sappiamo quando ciò sia accaduto.

D'altra parte l'interruzione del canto avviene per combinazione, in quel momento (che avrebbe potuto essere o prima o dopo) nel quale il corteo delle anime s'imbatte nella persona viva di Dante: onde noi non sappiamo a qual punto fosse il canto del *Miserere* ch'esse andavano mormorando a verso

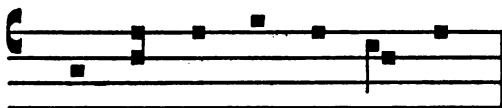
a verso. Quindi l'effetto che quella interruzione produce non è già quello di una *corona,* bensì quello di una sospensione in tronco sopra un accordo non risoluto; e il nostro orecchio resta perciò insoddisfatto ed inquieto. Ci sembra di provare quel che provò Volfango Mozart quando, invitato ad un pranzo regale, fu costretto ad alzarsi dal pianoforte per andar a tavola restando appunto sopra un accordo dissonante senza poterlo risolvere: egli non potè acquietarsi finchè non gli fu concesso di allontanarsi per un momento dalla sala da pranzo, di tornare in quella ove trovavasi il pianoforte, di gettarvi sopra le mani e di dare così all'accordo ch'era rimasto sospeso la sua tonica risoluzione.

Simile a questo del *Miserere* è l'altro canto che Dante udrà assai più tardi, cioè nel Paradiso terrestre, e di cui fa menzione nell'ultimo canto del *Purgatorio* quando egli è ormai presso a salire alle stelle. Anche questo è un canto alternativo, ma non a più parti, ed è precisamente una salmodia. La salmodia, che ha un'unica intonazione di voce con suoni sostenuti ed accento oratorio, è definita: il canto dei salmi eseguito alternativamente dai cori e composto di un certo numero di versetti ch'hanno ugual melodia, divisa in due parti: una delle quali è determinata dalla cadenza fatta sul così detto *asterisco,* che divide ogni versetto in due membri, l'altra dalla formula melodica con cui il versetto si chiude.

Esattissimamente dunque il Poeta, cui questo

genere di canto doveva esser ben noto, adopra il vocabolo e dà l'idea di quella musica, giacchè, come dice l'Ottimo, le sette donne raffiguranti le virtù teologali e cardinali: *diceano verso a verso, perocchè le tre diceano l'uno verso e le quattro diceano l'altro verso, con pianto e canto.*

Il salmo ch'esse cantano è il LXXIX, e sì per le parole sì per la melodia dolorosa e monoritmica, caratteristica della salmodìa, desta in Beatrice così penosa impressione che il suo volto si muta e prende un atteggiamento d'angoscia, di poco inferiore a quello che dovette assumere il volto di Maria quando vide crocifisso il Figliuolo:

> *Deus venerunt gentes,* alternando
> or tre or quattro, dolce salmodia
> le donne incominciaro, e lagrimando:
> e Beatrice sospirosa e pia
> quelle ascoltava sì fatta, che poco
> più alla Croce si cambiò Maria. [1]

Un'altra delle più famose composizioni del repertorio liturgico Gregoriano è la *Salve Regina,* antichissima antifona che Gregorio IX, al tempo delle persecuzioni di Federigo II contro la Chiesa, ordinò si cantasse nell'Officio divino ogni venerdì sera.

[1] *Purg.,* XXXIII, 1.

Quando pertanto i due poeti, accompagnati dal buon Sordello, si recano in quella dolce valletta in cui natura aveva dipinto i colori dell'oro e dell'argento, del cocco e della biacca, dello smeraldo e dell'indaco diffondendovi inoltre la fragranza di soavissimi odori, ascoltano l'antifona della *Salve Regina* cantata dalle anime che nella valletta medesima stanno sedute tra l'erba ed i fiori:

Salve Regina, in sul verde e in sui fiori
quivi seder cantando anime vidi. (1)

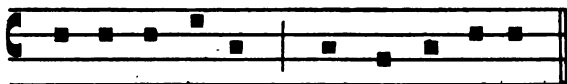
Anche questo, sebbene non sia detto esplicitamente, era un coro all'unisono come si deduce dalla natura stessa del canto Gregoriano su cui si svolge la notissima preghiera alla Vergine. E tale pure doveva essere il *Te Deum laudamus* che il Poeta ode cantare al suo ingresso nel Purgatorio in rendimento di grazie al Signore per aver concesso la salita di un'anima al regno della purificazione: e così pure il *Pater noster* che pone sul labbro ai superbi, e le *Litanie* (2) *de' santi* ch'egli ode cantare dagli Invi-

(1) *Purg.*, VII, 82.

(2) Delle Litanie è fatto cenno anche in Inferno (XX, 9) quando il poeta dice di aver veduto, dal ponte che sovrasta alla quarta bolgia, gli indovini

vonir tacendo e lagrimando, al passo
che fan le letanie in questo mondo.

diosi, nel secondo girone, litanie che cominciano coll'invocazione a Maria e terminano con quella a tutti i santi del cielo:

> E poi che fummo un poco più avanti
> udii gridar: Maria, òra per noi,
> gridar Michele e Pietro e tutti i Santi. (1)

A questo canto quasi *gridato,* secondo la parola usata da Dante, fa riscontro un altro *grido* anche più maestoso e più forte, che musicalmente potrebbe dirsi un *tutti* sonoramente vibrato: unisono dunque anche questo. Siamo nel quinto cerchio del Purgatorio e ad un tratto tutti intonano un *Gloria in excelsis.* Questo *Gloria,* dice opportunamente il Bellaigue dopo aver notato che qui Dante annunzia un'arte più complessa e indovina generi e forme che l'età sua non poteva conoscere, *n'est pas chanté, mais crié: de même, quelques siècles plus tard, le Gloria de la Messe en si min. de Bach et celui de la messe en re de Beethoven commenceront — avec quel éclat — beaucoup moins par des chants que par des cris.*

L'effetto che quest'inno grandioso produce su Dante e sul Maestro suo è tale ch'essi restano attoniti, come dovettero restare quei pastori che l'udi-

---

(1) *Purg.,* XIII, 49.

rono per la prima volta allorchè ricevettero l'annunzio della nascita di Gesù; e così rimangono finchè il canto, terminato l'inno, si compie:

Poi cominciò da tutte parti un grido
  tal che il Maestro in vêr di me si feo,
  dicendo: non dubbiar, mentr'io ti guido.
" *Gloria in excelsis*, tutti, *Deo* "
  dicean per quel ch'io da' vicin compresi,
  onde intender lo grido si poteo.
Noi ci restammo immobili e sospesi,
  come i pastor che prima udîr quel canto,
  fin che il tremar cessò, ed ei compiêsi. (1)

Nel sesto cerchio un altro canto unisono colpisce l'orecchio e l'anima del Poeta: è un canto angoscioso e pure bellissimo, il quale si unisce al pianto dei dannati, per modo che Dante ne prova al tempo stesso e piacere e dolore. Alcuni commentatori distinguono il cantare di quelle anime, che son de' golosi, dal piangere: e spiegano che l'uno arrechi al Poeta la sensazione di godimento, l'altro quella d'angoscia. Ma non si può tralasciar d'osservare che come strettamente uniti fra loro sono qui il canto ed il pianto, così dal loro insieme dovea derivare la

(1) *Purg.*, XX, 133.

duplice sensazione. E che canto e pianto fossero uniti, lo dice pochi versi dopo Forese colle parole:

> Tutta esta gente che piangendo canta. (1)

D'altra parte di questa unione troviamo nella *Commedia* molteplici esempî. Già in Inferno, Francesca con un verso dolcissimo esclama:

> Farò come colui che piange e dice, (2)

e il Conte Ugolino ripete lo stesso concetto con un verso aspro che da quello detto da Francesca diversifica quanto l'un personaggio dall'altro:

> Parlare e lagrimar vedraimi insieme. (3)

Poi, in Purgatorio, di quelle due anime che precedono la schiera degli accidiosi, Dante dice:

> E due dinanzi gridavan piangendo. (4)

Anche gli avari mescono al pianto la voce:

> *Adhaesit pavimento anima mea,*
> sentí' dir lor con sì alti sospiri
> che la parola appena s'intendea, (5)

e già il Poeta aveva detto che questa gente piangeva; e pur degli avari, nel canto successivo, soggiunge:

---

(1) *Purg.*, XXIII, 64.
(2) *Inf.*, V, 126.
(3) *Inf.*, XXXIII, 9.
(4) *Purg.*, XVIII, 99.
(5) *Purg.*, XIX, 73.

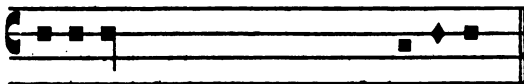
Noi andavam con passi lenti e scarsi
ed io attento all'ombre ch'io sentia
pietosamente piangere e lagnarsi:
e per ventura udi': Dolce Maria „
dinanzi a noi chiamar così nel pianto
come fa donna che in partorir sia. (1)

Così pure delle due schiere dei sodomiti e dei lussuriosi dice:

L'una gente sen va, l'altra sen viene,
e tornan lagrimando ai primi canti
ed al gridar che più lor si conviene. (2)

Questo misto di musica e di lagrime, di dolori e di gioia ben si conviene, del resto, al Purgatorio ove sofferenze e speranze si fondono insieme: sparirà invece nel Paradiso ove tutto è piena letizia.

Ma poi qual meraviglia che un canto produca al tempo stesso diletto e dolore? — Non è questa forse una delle più alte e delle più misteriose facoltà della musica? — Ben dunque poteva esclamare il Poeta:

Ed ecco piangere e cantar s'udie:
„ *Labïa mea Domine* „ per modo
tal che diletto e doglia parturie. (3)

Domine La-bi-a me-a a-pe-ri-es

---

(1) *Purg.*, XX, 16.
(2) *Purg.*, XXVI, 46.
(3) *Purg.*, XXIII, 10.

Fu già notato l'effetto musicale di questi versi resultante da quella parola *labïa* colla dieresi, per cui la voce vi strascica sopra, e dalle rime in *ie.* Aggiungiamo che tale effetto musicale ben corrisponde, specie per quelle dolorose rime in *ie*, alla doglia che il canto *parturie.*

Di un altro coro unisono ci parla il Poeta allorchè, pervenuto al settimo cerchio del Purgatorio, vi trova gli spiriti dei lussuriosi.

È questo un passo notevolissimo della Commedia per l'arte somma colla quale Dante ha ritratto quell'effetto musicale che produce la ripresa di una melodia o di una frase in un tono diverso. La tonalità è certo uno degli elementi che più contribuiscono a dare il colore ad una melodia, a determinarne l'indole e il sentimento, a farne insomma sentire e comprendere l'*ethos.* Una stessa frase, eseguita in una tonalità acuta o in una tonalità grave produce effetti sostanzialmente diversi: ed è questo un accorgimento di cui si valgono spesso i compositori di musica o strumentale o vocale, or, per esempio, se si tratti di una melodia per violino, ponendo la frase dapprima sul cantino e poi ripetendola alcune ottave sotto, su la quarta corda, o viceversa; ora, se si tratti di canto, affidandola prima al soprano e poi al baritono o al basso, o in senso contrario. E l'effetto è anche maggiore quando, come pure in musica accade sovente, tra la prima proposta della frase melodica e la sua ripresa in un

tono e in una tessitura diversa, s'interpone un altro pensiero musicale che rende più desiderato e quindi più piacevole il ritorno dell'idea già annunziata.

Ora, di tutti questi procedimenti musicali si è valso Dante magistralmente in quelle terzine colle quali descrive il passare degli spiriti dei lussuriosi a traverso le fiamme, cantando inni al Signore e alternando agli inni stessi esempî di castità. Il cantico ch'essi levano in coro all'Eterno è quello che comincia colle parole *Summae Deus clementiae,* che la Chiesa suol recitare nel mattutino del sabato. Alcuni commentatori hanno osservato che veramente tale inno comincia con parole un poco diverse, dicendo cioè: *Summae parens clementiae,* mentre colle parole *Summae Deus* comincia l'altro e ben diverso cantico che la Chiesa fa eseguire nella festa della Madonna dei sette dolori: e ne hanno inferito o che anticamente i due inni avessero lo stesso principio, o che Dante, pur volendosi riferire a quello del sabato, scrivesse, come dice il Casini, il primo verso dell'altro, per la conformità del pensiero e delle parole. Delle quali due ipotesi è certamente da accettarsi la prima, poichè negli antichi Breviari si trova l'inno del mattutino del sabato proprio con in principio le parole: *Summae Deus clementiae.*

Gli spiriti dunque levano a Dio questo canto:

" *Summae Deus Clementiae* „ nel seno
del grande ardore allora udii cantando,
che di volger mi fe' caler non meno. (1)

E lo cantano tutto intero, all'unisono. Finito l'inno gridano a voce più alta un esempio di castità, quello della Vergine che all'angelo Gabriele il quale le aveva detto: *Ecce concipies* ecc., rispose, secondo il Vangelo di S. Luca: *Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco?* A questo ricordo, gridato forte, segue la ripresa dell'inno in tono più basso, il che produce, anche pel suono stanco e interrotto del verso che lo descrive, l'effetto di una di quelle salmodie che si odono misteriosamente mormorare con voce sommessa dai preti:

Appresso il fine che a quell'inno fassi,
gridavan alto: *Virum non cognosco:*
indi ricominciavan l'inno bassi.

E questo procedimento si ripete più volte: anzi continua a ripetersi per tutto il tempo assegnato alla purgazione di quelle anime, lasciandoci così nell'animo l'impressione di una melodia infinita che circola intorno a sè stessa, interrotta di quando in quando da suoni più acuti e ripresa quindi nella sua bassa tonalità, cupamente.

(1) *Purg.*, XXV, 121.

Così, terminato ancor la seconda volta il sacro inno, le voci s'innalzano novamente e gridano con suoni acuti la favola di Diana che cacciò la figlia di Licaone perchè sedotta da Giove; poi ripetono sommessamente il solito inno: e così ancora, ancora, tornando a gridar forte esempî di donne e di mariti casti, per poi riprendere il basso canto primiero:

> Finitolo anche gridavano: al bosco
> si tenne Diana ed Elice caccionne
> che di Venere avea sentito il tósco.
> Indi al cantar tornavano: indi donne
> gridavano e mariti che fûr casti
> come virtute e matrimonio imponne.
> E questo modo credo che lor basti
> per tutto il tempo che il foco gli abbrucia.

Altra musica corale all'unisono ascolta inoltre il Poeta nel Paradiso terrestre, come appare dal canto XXIX del *Purgatorio.* Ma su questo dovremo tornare fra breve: qui basti ricordarne quei tratti che al canto unisono si riferiscono e notare come questo si svolga prima indistinto e lontano, poi a poco a poco più vicino e più intenso, per prorompere finalmente nella pienezza della sua grandiosa sonorità.

Frate mio, guarda ed ascolta, aveva da poco detto al Poeta Matelda, così preannunziandogli che alla visione si sarebbe unita la musica. Ed ecco ch'egli vede una gran luce alla quale si accompagna una melodia soavissima, dacchè anche qui come in tanti

altri luoghi del poema (e già lo notammo) musica e luce si uniscono, si fondono, s'integrano, come due forme sorelle.

> Ed una melodia dolce correva
> per l'aer luminoso, [1]

dicono i versi dolci al pari di quella dolce melodia, che par di sentire mentre si leva e si diffonde per l'aria, giungendo fievole da lontano, come un'eco indistinta. E veramente indistinta era dessa, tanto che solo più tardi il Poeta la intenderà pienamente; ma è materiata di così squisita dolcezza che non tanto per lo splendor della luce quanto per la soavità della musica, Dante dice di rimpiangere la perdita fatta dagli uomini del Paradiso terrestre, dopo il peccato di Eva. La cosa dunque più deliziosa che doveva esservi tra le delizie dell'Eden fu, secondo Dante, la musica, della quale fa così in questo luogo nuova e mirabile glorificazione.

Ma il canto soave giungeva, come dicemmo, da lontano e indistinto: se non che avvicinandosi a poco a poco la processione di coloro da cui la melodia dolce partiva, il Poeta si accorge ch'essa non era suono soltanto, ma canto formato sopra parole, musica insomma vocale, di cui peraltro non intende ancora il contenuto. Si noti dunque l'arte con cui egli dispone questo effetto del graduale avvicinarsi

(1) *Purg.*, XXIX, 22.

della melodia e del suo chiarirsi nelle sue parti. Prima non è che una melodia indistinta, confusa, per quanto dolcissima, della quale non si afferra se sia suono solamente o anche canto: poi si comprende che è canto; poi se ne scuoprono le prime parole, giacchè fattesi più vicine al Poeta quelle apparizioni luminose che sembravano sette arbori d'oro e dietro alle quali veniva la processione di color che cantavano, la mente sua da un lato comprende che quelle prime figure erano aurei candelabri, dall'altro che nelle voci di coloro che li seguivano, cioè dei ventiquattro seniori, era un canto di salutazione, l'*Osanna,* che è menzionato da Dante più volte e che riudiremo più tardi anche intonato da una voce sola, cioè dallo spirito dell'imperator Giustiniano:

> Ma quando fui sì presso di lor fatto
> che l'obbietto comun che il senso inganna
> non perdea per distanza alcun suo atto,
> la virtù, che a ragion discorso ammanna,
> sì com'elli eran candelabri apprese,
> e nelle voci del cantare, “ Osanna „.

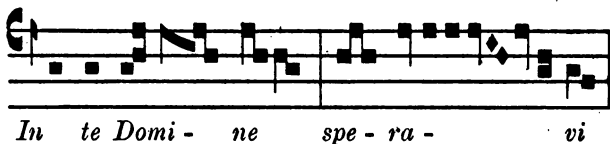
Ecco dunque che i suoni si son fatti più vicini e più chiari, tanto che il Poeta distingue il tema dell'inno, contenuto nella melodia dolce che correva per l'aer luminoso. Ma il mistico coro si avanza ancora e le voci crescono d'intensità tanto da sembrare un cantico immenso che si leva in onor della Vergine (o di Beatrice come vogliono alcuni) la quale vien salutata colle parole dell'Arcangelo Gabriele:

Benedicta tu in mulieribus coll'aggiunta di una benedizione alla sua divina bellezza:

> Tutti cantavan: Benedetta tue
> nelle figlie d'Adamo e benedette
> sieno in eterno le bellezze tue!

E qui è da notare una curiosa rispondenza. Come l'*Osanna* intonato in questo momento dal coro sarà ripetuto a solo, più tardi, da Giustiniano, così l'invocazione a Maria che qui il coro intona tralasciando le prime parole, sarà con esse prime parole ripetuta a solo, nel 3° canto del *Paradiso,* da Piccarda Donati.

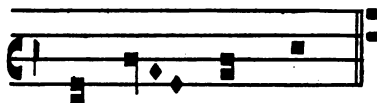
Sorvoliamo sopra un altro coro che gli angeli attaccano all'unisono, nel canto seguente, appena Beatrice, svelatasi, si tace dopo i primi acerbi rimproveri a Dante rivolti: è la prima parte (e precisamente sono i primi otto versetti) del Salmo XXXI, cioè fino alle parole *pedes meos*:

> Ella si tacque: e gli angeli cantâro
> di subito: *In te Domine speravi,*
> ma oltre *pedes meos* non passâro. (1)

Un altro salmo, cioè il LI al versetto settimo, s'ode uscire dalla bocca degli angeli, nel canto che

(1) *Purg.*, XXX, 82.

segue: salmo opportunamente scelto, giacchè si canta nelle chiese mentre il sacerdote bagna il popolo coll'acqua benedetta; e qui Matelda aveva purificato il poeta immergendolo *nell'acqua infino a gola.*

Di questo cantico, Dante rivela la dolcezza divina dicendo che non sa ricordarlo, non che ritrarlo:

Quando fui presso alla beata riva
Asperges me sì dolcemente udissi
Ch'io nol so rimembrar, non ch'io lo scriva. (1)

Questo canto adunque era (nota giustamente il Casini) diverso da quello di Casella che per quanto dolcissimo era pur sempre umano, mentre il canto angelico era di dolcezza divina. — In fatto, di quello ben si ricorda il Poeta, giacchè dice:

che la dolcezza ancor dentro mi suona,

mentre di questo afferma:

ch'io nol so rimembrar, non ch'io lo scriva.

A questo coro degli angeli segue un coretto formato da quattro sole voci di donna. Riparleremo di que-

(1) *Purg.*, XXXI, 97.

ste quattro belle, simboleggianti le virtù cardinali, al proposito della lor danza: qui notiamo soltanto che prima di trarre Dante innanzi al Grifone, gli danno contezza dell' esser loro cantando, e cantando all'unisono. Son poche note, poche battute, nelle quali par di sentire la chiarezza argentina delle voci femminili:

> " Noi siam qui Ninfe e nel ciel siamo stelle:
> pria che Beatrice discendesse al mondo
> fummo ordinate a lei per sue ancelle.
> Menremti agli occhi suoi: ma nel giocondo
> lume ch'è dentro aguzzeranno i tuoi
> le tre di là, che miran più profondo ".
> Così cantando cominciâro. —

Indi si avanzano danzando le altre tre donne e cantano esse pure, per invitar Beatrice a guardare il suo fedele:

> Volgi, Beatrice, volgi gli occhi santi,
> era la lor canzone, al tuo fedele
> che per vederti ha mossi passi tanti.

Finalmente (e così terminiamo il nostro rapido esame dei canti unisoni nel Purgatorio dantesco), dopo aver accennato a quella misteriosa musica degli angelici cori che segna il tempo ed il ritmo al marciare della mirabile processione che si mette in cammino:

> temprava i passi un' angelica nota, [1]

fermiamoci anche noi a pie' dell'albero che al contatto del carro trionfale novellamente fiorisce.

---

(1) *Purg.*, XXXII, 33.

Che cosa immagina il Poeta per celebrare il prodigio? Immagina che anche qui, come sempre, alla manifestazione dei più alti e soprannaturali avvenimenti di cui è testimone, si accompagni la musica. È ancora un inno cantato all'unisono da tutta la gente che forma la trionfal processione. Ma se l'inno precedente era, per sua dolcezza, tale che il Poeta non sa ricordarlo nè riferirlo, questo è tanto più possente e divino ch'egli non riesce pure ad intenderlo; anzi neppur riesce a sostenerne il fascino soprannaturale, per tutta la sua durata.

Forse se breve fosse stato il canto divino, anche la mente umana del Poeta l'avrebbe sofferto; ma il suo prolungarsi vince ogni facoltà della mente di lui, che non resiste alla profonda impressione, tanto quell'inno era diverso da quelli che si cantano in terra:

> Io non lo intesi: e qui non si canta
> l'inno che quella gente allor cantâro,
> nè la nota soffersi tutta quanta. (1)

" *Questo testo,* dice l'Ottimo, *non si puote più chiarire ch'elli vuole che s' intenda che il cielo ha inni, laudi e canti che noi non sapemo, e così v'ha soavitadi e melodia troppo* ".

Ma quale era l'indole di quella musica celestiale? Volendo scherzare, si potrebbe supporre che fosse un po' nojosetta, visto che Dante alla fine vi s'addor-

(1) *Purg.*, XXXII, 61.

menta. Anche noi, miseri mortali, conosciamo parecchia musica che produce un simile effetto: e non a torto Daniele Auber diceva che in fatto di critica musicale anche il sonno è un'opinione!

Se non che pur sappiamo dalla Fisiologia come fra i tanti e varî effetti che la musica produce sul nostro organismo, due ve ne abbiano diametralmente opposti fra loro: cioè la spinta al moto e l'invito al riposo. Come sotto l'azione di certi ritmi concitati e vibranti la tensione dei nostri muscoli cresce e prelude al lor movimento, così altri ritmi conciliano la quiete e il riposo fino a destare quello stato supremo di quiete e di riposo che è il sonno.

Lasciamo pure da banda il solito Orfeo che placa le belve e Terpandro che frena una rivolta e David che calma le ire di Saul. Ricordiamo però che anche Orazio riconosceva nella musica il potere di infondere il sonno, se nell'ode I del libro III dice come all'empio

Non avium citharaeque cantus
Somnum reducent.

Ma sopra tutto pensiamo ai bambini che si addormentano sotto l'influsso delle ninne-nanne (da cui pure derivò la forma artistica della *Berceuse*), il che prova come certi movimenti lenti ed isocroni, certi ritmi ondoleggianti della musica abbiano il potere di cullare il nostro spirito disponendolo al sonno. L'azione della musica sul nostro organismo è fuori di dubbio: e ben sappiamo come si sia potuto consta-

tare l'accelerarsi o il rallentarsi dei battiti del polso secondo l'andamento di una melodia, il che spiega come i medici si sien valsi talora di musica appropriatamente scelta, per calmare certe insonnie esercitando con essa un'azione deprimente sui nervi. — Nulla dunque di strano, e tanto meno di ridicolo, che Dante si addormenti al canto mistico intonato dalla processione al rifiorir della pianta: e molto appropriato e opportuno il ricordo ivi posto, a guisa di comparazione, di un altro esempio di assonnamento prodotto dalla musica secondo che narra la Mitologia. Già Ovidio, nel I libro delle Metamorfosi, aveva narrato di Argo, cui Io era stata data in custodia e cui Mercurio tenta rapirla addormentando il custode dai cento occhi. E invero il messaggiero di Giove *structis cantat avenis,* onde Argo è súbito *voce nova captus:* poi si asside presso di lui

> *iunctisque canendo*
> *Vincere arundinibus servantia lumina tentat.*
> *Ille tamen pugnat molles evincere somnos:*
> *Et quamvis sopor est oculorum parte receptus*
> *Parte tamen vigilat.*

Allora Mercurio imprende a narrare la storia della Ninfa Siringa; e il suo canto malinconico vale ad ottenergli l'effetto desiderato di far discendere il sonno sugli occhi di Argo:

> *Talia dicturus, vidit Cyllenius omnes*
> *Succubuisse oculos, adopertaque lumina somno.*

A questa favola appunto si riferisce l'Alighieri al-

lorchè vuol descrivere come dal canto udito fosse indotto ad assopirsi, dicendo:

> S'io potessi ritrar come assonnâro
> gli occhi spietati, udendo di Siringa,
> gli occhi a cui più vegghiar costò sì caro,
> come pittor che con esemplo pinga
> disegnerei com'io m'addormentai. [1]

Ho già accennato alla sovrumana dolcezza di questo canto, dolcezza tale che non si sarebbe potuta immaginare maggiore: eppure al suo risvegliarsi, Dante immagina che una parte della processione medesima canti anche più dolcemente e con più profondo concetto, onde si fa dire da Matelda:

> Gli altri dopo il grifon sen vanno suso
> con più dolce canzone e più profonda. [2]

Quanto poi al cantar di quegli angeli

> che notan sempre
> retro alle note degli eterni giri

ne parleremo in altro momento, trattando dell'armonia delle sfere.

Nè meno frequenti sono gli esempî di canti all'unisono che s'incontrano nella terza cantica del Poema dantesco la quale, quanto e anche più della precedente, è tutta piena di musica, onde il Venturi scriveva: " *e bene il poeta, in quel luminoso tempio di letizia e amore volle che la più pura delle umane arti,*

---

(1) *Purg.*, XXXII, 64.
(2) *Purg.*, XXXII, 89.

con l'armoniosa dolcezza dei suoni accordasse le armonie degli effetti purificati „.

Salito con Beatrice al quarto cielo, cioè a quello del Sole, Dante osserva alcune anime più fulgenti del Sole medesimo, che formano una luminosa corona intorno a lui e alla sua donna. Se questi fulgori vincevano quello del Sole ben si può immaginare quale dovesse essere la loro lucentezza. Eppure, associando anche qui i fenomeni luminosi e quelli sonori, il Poeta assegna alla potenza della musica un luogo superiore a quello della potenza della luce, dicendo che quei *fulgor vivi e vincenti* erano:

più dolci in voce che in vista lucenti. [1]

È inoltre persistente, come già in parte vedemmo e come dovremo vedere anche in seguito, il concetto, nel Poeta, del non potersi con mezzi umani ritrarre l'effetto delle celestiali armonie: così anche al proposito di questo canto intonato dalle anime dei dodici teologi, afferma ch'esso fa parte di quelle molte cose singolari e meravigliose che si trovano in cielo, e delle quali, fuori di quel beato regno, non ci è possibile formarci un'idea, nè procurarci una percezione adeguata:

Nella corte del ciel, ond'io rivegno,
si trovan molte gioje care e belle
tanto che non si posson trar del regno:
e il canto di quei lumi era di quelle.

---

(1) *Par.*, X, 66.

A questo canto seguono una danza e, più tardi, un canto polifonico a voci alternate, dei quali dunque parleremo a suo luogo, come a suo luogo parleremo del canto misto alla danza di cui Dante fa menzione nel XIII del *Paradiso,* qui solo ricordandolo perchè anch'esso all'unisono.

Riserbiamo pure ad altro momento l'esame di quei cori, anche se unisoni, che s'alternano colla voce di un qualche solista e degli altri che s'incontrano misti alle danze.

Al principio del canto XII del *Paradiso,* appena Tommaso d'Aquino ha terminato la sua lamentazione intorno alla decadenza dell'ordine monastico dei Domenicani, la corona dei dodici Beati che aveva sospeso la danza prima incominciata cantando, riprende il suo moto e il suo canto. E allora si forma una seconda corona di Beati che a quella si unisce tanto nel cantare che nel danzare. Questa seconda corona attende il momento opportuno per entrar nella danza, attende il principio della battuta per entrare nel canto: all'unità del ballo corrisponde l'unisono musicale.

Quest'idea dell'unisono è resa magistralmente da quel verbo *colse* che qui significa *unì* od *accoppiò* e che (almeno per mia impressione) sembra dirci come la seconda corona dei Beati *cogliesse il punto giusto* per associarsi nel ballo e nel canto alla prima, innanzi che questa avesse compiuto il suo giro, giacchè

nel suo giro tutta non si volse
prima ch'un'altra di cerchio la chiuse
e moto a moto, e canto a canto colse. (1)

A questo punto ritorna uno di quegli artificî che spesso trovammo e troveremo usati dal Poeta per significare la magnificenza delle melodie celestiali: impotente a ritrarne il fascino sovrumano, egli ricorre a immagini negative e a similitudini, spesso tratte dalla luce, solo fenomeno degno di esser posto a raffronto col suono. Perciò dice che quel canto superava e vinceva le nostre Muse e le nostre Sirene, quanto il raggio luminoso diretto vince e supera il raggio riflesso. Che per Muse e Sirene voglia proprio intendere, come alcuni commentatori ritengono, quelle della Mitologia, non mi sembra opinione accettabile, perchè il raffronto tra cosa celestiale e cosa pure fuor dell'umano non avrebbe avuto efficacia: e poi quel *nostre* allude chiaramente a cose di questa terra le quali appunto (e così torna bene il raffronto) dalle armonie divine sono superate e vinte. Altri intendono per le Muse e le Sirene, i poeti e le cantatrici di questo mondo: io credo che quelle parole stiano a significare più generalmente e genericamente l'arte umana.

Nelle terzine che esaminiamo sono poi da notare gli effetti musicali dei versi, per certa specie di echi che ne moltiplica la sonorità, come si sente dalla

---

(1) *Par.*, XII, 4.

triplice ripetizione della parola *canto,* cui l'ultima volta segue proprio un *tanto* del medesimo suono:

> e moto e moto e *canto* a *canto* colse,
> *canto* che *tanto* vince nostre muse
> nostre sirene in quelle dolci tube,
> quanto primo splendor quel ch'ei refuse.

Finalmente si osservi la curiosa applicazione del vocabolo strumentale *tube* a quei *soavi spirituali organi,* come dice il Lombardi, che sarebbero le gole canore dei Beati.

Più singolare esempio di unisono è quello cui il Poeta accenna nel canto XIX del *Paradiso.* Qui è proprio il massimo della fusione, della identificazione di molte voci in una, onde anche noi, se vogliamo elogiare l'unitezza, l'insieme di cori unisoni nei quali l'intonazione sia veramente perfetta, sogliamo dire: parevano una voce sola! D'altra parte se trattandosi di cori divini non è mai da maravigliarsi che sieno perfettamente intonati (Diamine, ci mancherebbe anche questa!) anche meno è da maravigliarsene qui, dappoichè i celestiali coristi che si trovano nel cielo di Giove hanno una fortuna che i nostri poveri coristi di teatro non possono avere: essi, pur essendo numerosissimi, hanno per cantare una bocca soltanto, cioè quella dell'Aquila che è formata di loro. Onde è naturale che come da molti carboni ardenti esce un solo calore, così una voce sola esca da quell'Aquila formata di tante anime ardenti d'amore:

Così un sol calor di molte brage
si fa sentir, come di molti amori
usciva solo un suon di quella image. (1)

La quale, pregata da Dante di sciogliergli il gran digiuno che lo ha tenuto in fame, cioè il problema della giustizia di Dio, si fa bella e si mostra tosto vogliosa di compiacerlo,

con canti quai si sa chi lassù gaude,

cioè quali sa fare o quali conosce chi in Paradiso gioisce. Esposto quindi al Poeta un lungo ragionamento intorno alla imperscrutabilità della giustizia divina, l'Aquila conclude con una similitudine musicale tratta dall'essenza del proprio canto medesimo, dicendo che essa giustizia di Dio è incomprensibile dai mortali come da lui Dante era incomprensibile il significato intimo di quelle note:

Roteando cantava, e dicea: " Quali
son le mie note a te che non le intendi,
tal è il giudizio eterno a voi mortali ". (2)

Intorno ai quali versi il Perazzini, ponendo in rilievo come fosse proprio la modulazione del canto ciò che il Poeta non poteva comprendere, latinamente chiosava: " *Hujusmondi notae non erant verba quae Aquila post cantum protulit (haec enim nuda et aperta) neque signa litterata D. I. L. etc. (haec enim poeta iam a principio Musae favore didicerat)* sed cantus

---

(1) *Par.*, XIX, 19.
(2) *Par.*, XIX, 97.

ipsius, qui verba praecessit, modulatio, *quam audierat quidem poeta sed non intellexerat. Sic cantu praeced: v. 99:* Cantando, credo, il ben che a sé le muove. *Neque tunc enim, nisi per coniecturam, notas intelligebat. Heic autem arcana omnino erat cantilena, ut exinde Aquila argueret:* Quali son le mie note, ecc. „

Ho chiamato singolare questo esempio di unisono perchè da un lato si accosta al canto monodico, uscendo da una bocca sola, e dall'altro è il prodotto della fusione di molte voci. Or queste voci hanno facoltà di farsi sentire altresì in cori pure unisoni ma non più uscenti dall'unico rostro dell'Aquila; giacchè il Poeta dice che quando questo fu tacente:

> tutte quelle vive luci
> vie più lucendo, cominciaron canti
> da mia memoria labili e caduci. (1)

Canti che debbono ritenersi all'unisono, sebbene non sia detto esplicitamente, ma che gli spiriti eseguiscono valendosi ciascuno dei proprî organi vocali, onde il Cesari chiosava: *e tacendo l'Aquila, scintillando via più quei lumi celesti che lei figuravano, cominciaro a cantare: e però è da intendere che non più per lo becco dell' Aquila ma ciascuno da sé mandò fuori la voce* „. — Successivamente torneranno ad esprimersi pel solo rostro dell'Aquila, giacchè dopo avere svolto quei canti che per la loro sublimità il Poeta (come tante altre volte) non può ricordare,

---

(1) *Par.*, XX, 10.

non potendo, dice ancora il buon Cesari, *la memoria raccapezzare idee trascendenti la consueta forma e misura e 'l natural valore dei sensi,* quegli spiriti che Dante chiama *flailli* con vocabolo che sembra avere origine musicale e significare o piccolo flauto o il fiato e lo spirar della voce,

poser silenzio agli angelici squilli,

cioè cessarono di cantare i proprî canti armoniosi. Come altrove il vocabolo *tube,* così qui il vocabolo *squilli* passa dalla significazione strumentale a quella vocale.

A contrasto dei tanti soavissimi cori che s'odono nella Reggia Celeste, troviamo nel canto XXI del *Paradiso* un alto grido d'indignazione espresso in coro, in un solo impeto di sdegno, dalle anime che dopo l'esclamazione di S. Pier Damiano, scendono di gradino in gradino e s'aggruppano intorno a lui dopo aver roteato, prorompendo quindi tutte insieme nel grido di vendetta contro i fastosi ecclesiastici. E questo lor grido è così forte e così diverso da quelli che s'odono in terra, che il Poeta non può comprendere le parole, sopraffatto dall'intensità, dalla sonorità delle voci:

Dintorno a questa vennero e fermârsi,
e fêro un grido di sí alto suono
che non potrebbe qui assimigliarsi:
nè io lo intesi, sì mi vinse il tuono. [1]

---

(1) *Par.,* XXI, 139.

Onde al principio del canto seguente egli si volge a Beatrice perchè gliene chiarisca il significato: ed essa, contentandolo, aggiunge:

> Come t'avrebbe trasmutato il canto,
> ed io ridendo, mo pensar lo puoi,
> poscia che il grido t'ha mosso cotanto.

In fatto nel cielo di Saturno, Beatrice non ride ed i Beati non cantano: Dante lo aveva già avvertito nel canto precedente e come Beatrice gli aveva detto che, in quell'alta sfera, il suo riso lo avrebbe fatto incenerire, così l'anima di S. Pier Damiano alla quale Dante aveva chiesto:

> perchè si tace in questa rota
> la dolce sinfonia di Paradiso
> che giù per l'altre sona sì devota,

gli aveva fatto comprendere che il suo udito mortale non avrebbe potuto ascoltare il canto dei Beati di questo cielo senza rimanerne offeso e sopraffatto:

> Tu hai l'udir mortal, sì come il viso,
> rispose a me: onde qui non si canta
> per quel che Beatrice non ha riso.

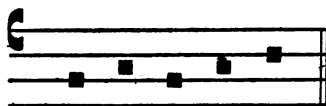
Se non che ben presto egli torna a udir canti: tra questi è da ricordare un'antifona sacra che, nel cielo ottavo, il coro dei Beati intona all'unisono, prima di risalire all'Empireo. L'Inno è a gloria di Maria Vergine: perciò è quello che comincia colle parole *Regina Coeli,* e che è, come dice Benvenuto,

quaedam antiphona quae cantatur in Vesperis Resurrectionis in officio nostrae Dominae.

Ineffabile è la dolcezza di questo canto: pure è curioso notare che mentre del già citato coro *Asperges me* Dante asserì, come vedemmo, che si effondeva così dolcemente da non poter egli ricordarlo non che descriverlo, qui pure, tornando ancora una volta e colla forma consueta a rilevare la dolcezza del canto, lo riavvicina piuttosto a quello di Casella di cui

> la dolcezza ancor dentro *gli* suona,

e dice che quei Beati rimasero lì, nel suo cospetto:

> *Regina Coeli* cantando sì dolce
> che mai da me non si partì il diletto. [1]

Vi ha di ciò una ragione? Chi sa! sia lecito pertanto osservare che qui il Poeta accenna esclusivamente al *diletto,* cosa diversa e dal ricordo e dalla facoltà di ritrarre con parole il canto già udito. Onde i versi su citati si dovrebbero intender così: quegli spiriti cantarono così dolcemente che il piacere prodotto dal loro canto su me, rimase incancellabile

---

[1] *Par.*, XXIII, 128.

nell'animo mio, indipendentemente dal ricordo del canto medesimo quanto alla sua melodia. — E in verità accade spesso (e quindi anche qui il Poeta ha osservato dal vero) che l'audizione di una musica alta e possente produca in noi così profonda impressione da lasciar una traccia nel nostro spirito anche se non ne ricordiamo il motivo. Nel fugace svolgersi del brano musicale ne afferrammo sì le bellezze, ma solo nel loro complesso: ne deducemmo una sensazione vivissima di godimento, ma non siamo in grado di ripetere il pezzo, per quanto quella sensazione di godimento ci sia rimasta nel cuore e quasi si rinnuovi ogni qual volta vi ripensiamo. Dunque il Poeta non si contraddice: dunque non fa questo canto minore degli altri, tanto sublimi da non poter ricordarli, mentre neppur questo ricorda. Solo dichiara che il godimento da lui provato nell' udirlo fu tanto che più non si partì dal suo cuore.

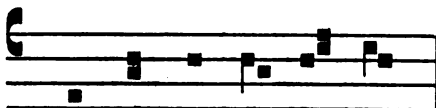
È finalmente necessario notare come il Poeta si valga continuamente, in una forma o nell'altra, di queste o di simili immagini, per indicare la dolcezza indescrivibile dei canti celesti: e forse dell' una o dell'altra forma si vale secondo che più gli torna, senza una determinata intenzione di stabilire delle differenze concrete tra gli effetti di questo o di quel canto relativamente all' impressione ricevutane e al ricordo serbato.

Ed ora passiamo ad ascoltar col poeta il *Te Deum* cantato dalla Corte celeste, questo pure all'unisono.—

Interrogato da S. Pietro intorno alla Fede, Dante aveva risposto. —

> Finito questo, l'alta Corte santa
> risonò per le sfere un *Dio laudamo*
> nella melode che lassù si canta. (1)

È la seconda volta che si canta il *Te Deum:* la prima, come vedemmo, nel *Purgatorio,* al canto IX, laddove dice:

> e *Te Deum laudamus* mi parea
> udir in voce mista al dolce suono.

Ed opportunamente sì la prima volta che questa: giacchè l'inno Ambrosiano è di rendimento di grazie al Signore, e come nel Purgatorio vien cantato per ringraziare l'Eterno dell'aver consentito il salire di un'anima, così qui è cantato per ringraziarlo della manifestazione di fede vera che in Dante è avvenuta. Se non che questa seconda volta il Poeta vuol porre in rilievo, più che non facesse la prima, la solenne soavità di quel canto; il quale risonava con quella melodia che è propria dei regni celesti:

> nella melode che lassù si canta,

(1) *Par.,* XXIV, 112.

verso da appaiarsi a quello poc'anzi citato:

con canti quai si sa chi lassù gaude,

e ad altri del medesimo genere.

E a noi par quasi di sentirlo questo *Te Deum* che intonato da tutto il Coro, da tutta la Corte Santa, risuona di sfera in sfera, come allargandosi in cerchio. È una melodia gioiosa che erompe tutto ad un tratto dalla Celeste Corte, come se i Beati levatisi in piedi e alzando le mani verso l'Empireo, lanciassero al trono di Dio il sublime inno di grazie. Non altrimenti avviene nelle Chiese, quando s'intona il *Te Deum*.

Pure tra i canti all'unisono va annoverato quello che Dante ascolta dopo aver sostenuto da S. Giovanni l'esame intorno alla carità. A questo coro, veramente, si unisce anche la voce di Beatrice: ma non per cantare una parte diversa, sì per associarsi alle altre voci eseguendo le medesime note. Anche questo è, come tutti quelli che s'odono nel Paradiso, un canto dolcissimo: ma acquista un carattere di solenne grandiosità dal suo echeggiare pel cielo (ciò che ne dimostra la vibrante sonorità) e dalla triplice invocazione all'Eterno colle parole *Sanctus, Sanctus, Sanctus* che, sebbene qui allusive al versetto 8, capitolo IV dell'Apocalisse, fanno ripensare ai più celebri *Sanctus* delle Messe musicate, tutti di carattere appunto grandioso e solenne: a quello del *Requiem*

di Mozart, a quello della Messa in *re* di Beethoven, a quello della messa di Verdi.

Nella descrizione dantesca è poi da notare l'effetto speciale che deriva dall'avere il Poeta introdotto la sua donna a cantare insieme ai Beati. Certo, il coro è all'unisono: ma a noi par di sentire una voce soprana che vibra su tutte le altre, una argentina e squillante voce femminile che si unisce alle voci maschili. Uguale è la melodia cantata da tutti, ma dalla donna è cantata naturalmente col suo speciale metallo di voce: ed ognun sa come i suoni abbiano tre distinti elementi, corrispondenti ai tre elementi caratteristici del movimento vibratorio, cioè l'*intensità,* derivante dall'*ampiezza* delle vibrazioni, l'*altezza,* derivante dalla *rapidità* delle vibrazioni medesime e il *metallo* che è come il colore del suono e che deriva dalla *natura* delle vibrazioni.

Questo fa distinguere se una stessa nota o melodia, è prodotta da strumenti diversi o da voci diverse: e poichè ogni strumento come ogni voce ha il suo tipo speciale, così ne viene che l'essere la nota o la melodia eseguita dall'uno o dall'altro strumento, dall'una voce o dall'altra, produca un effetto sostanzialmente diverso. Più strumenti o più voci possono eseguire insieme la medesima frase musicale: però noi distinguiamo gli uni e le altre. Così ci sembra di udire la voce soprana di Beatrice, pure

unita a quelle dei Beati nel cantar tutti insieme l'inno di lode:

> Sì com'io tacqui, un dolcissimo canto
> risonò per lo cielo, e la mia donna
> dicea con gli altri: Santo, Santo, Santo! (1)

E poichè ho accennato a quell'elemento del suono che si chiama *metallo*, qui mi convien fare una piccola digressione. In un suo pregevole opuscolo (2) l'egregio sig. Raffaele Valensise nota giustamente come ciò che nei concenti musicali uditi più rapisce il Poeta, sia la loro dolcezza. Di questo, in vero, troviamo facilmente la prova, raggruppando i principali passi nei quali vi accenna:

> Amor che nella mente mi ragiona
> cominciò egli allor *sì dolcemente*
> *che la dolcezza ancor dentro mi suona.*

> *Te lucis ante* sì devotamente
> le uscì di bocca e *con sì dolci note*
> che fece me a me uscir di mente

> E l'altre poi *dolcemente* e devote
> seguitâr lei per tutto l'inno intero...

> ... *Te Deum laudamus* mi parea
> udir in voce mista *al dolce suono.*

---

(1) *Par.*, XXVI, 67.
(2) *La forma del suono secondo l'Alighieri.* Napoli, Parisini, 1900.

sì appressando sè che il *dolce suono*
veniva a me coi suoi intendimenti.

Ed una *melodia dolce* correva
per l'aer luminoso.

e *il dolce suon* per canto era già inteso.

Ma poi che intesi *nelle dolci tempre*...

Asperges me, sì dolcemente udissi
ch'io nol so rimembrar, non ch'io lo scriva.

con *più dolce* canzone e più profonda.

Diverse voci fan giù *dolci note*,
così diversi scanni in nostra vita
rendon *dolce armonia* tra queste rote.

Così vid'io la gloriosa rota
moversi e render voce a voce in tempra
ed *in dolcezza* ch'esser non può nota
se non colà dove gioir s'insempra.

in quelle *dolci tube*

E come giga ed arpa in tempra tesa
di molte corde fa *dolce tintinno*...

silenzio pose a quella *dolce lira*.

Da indi, sì come viene ad orecchia
dolce armonia da organo...

la *dolce* sinfonia di Paradiso.

Qualunque melodia più *dolce* suona...

Regina Coeli cantando *sì dolce*
che mai da me non si partì il diletto.

Sì com'io tacqui, un *dolcissimo canto*
risonò per lo cielo...

sì che m'inebbriava il *dolce canto* ecc. ecc.

senza tener conto di quei passi in cui la dolcezza
della musica è sottintesa o adombrata con altre pa-

role. Se non che il signor Valensise ritiene che la dolcezza derivi dalla diversa elevazione dei suoni, ossia dalla loro diversa altezza resultante dal diverso grado di vibrazioni che li producono. A me sembra di contro che nè la varietà nè la elevazione dei suoni possano essere causa efficiente e sufficiente della loro dolcezza. In fatto essa è indipendente dalla maggiore o minore acutezza dei suoni, la quale del resto è tutta relativa e consente l'esistenza di suoni soavi tanto nell'acuto quanto nel grave. È pure indipendente dalla lor varietà, in quanto-che un canto può esser vario (passando, ad esempio, dal tragico al festevole, dal solenne al vivace, dallo straziante all'elegante) senza mai produrre dolcezza; e questa, viceversa, può essere generata anche da un canto non vario, come anzi accade di certe melodie malinconiche le quali, magari peccando di monotonia, pur suscitano nell'animo nostro un senso di dolcezza infinita. Non dunque tale dolcezza deriva dalla varietà nè dalla elevazione dei suoni: sì dal loro metallo, il quale è prodotto, come la scienza c'insegna, da quei toni sezionali od armonici che si sovrappongono al tono fondamentale e che furono così acutamente studiati e analizzati dall'Helmholtz. Non solo due strumenti di natura diversa (come uno strumento a fiato e uno a corda) ma anche due strumenti identici, come due violini, possono avere, anzi hanno quasi sempre, un metallo di voce diverso. Note ugualmente variate, note di uguale acutezza

producono effetto diverso se eseguite sopra un violino di Stradivario o sopra un qualsiasi violinuccio moderno. Ora la *dolcezza* dei suoni si riconnette evidentemente più al loro metallo che ne determina il colore, il carattere, che alla loro elevazione ed alle loro varietà. E perciò io penso che se Dante notava nei canti e nei suoni che udiva, tanta dolcezza, o se a questa alludeva nelle varie comparazioni colle quali si riferisce al suono di alcuni strumenti come l'organo, l'arpa, la giga, la tuba, la lira, essa dolcezza derivasse dalla *perfetta qualità* delle voci e degli strumenti medesimi, tanto pure le prime e tanto giusti i secondi da produrre appunto quei suoni dolci che derivano dalla squisitezza del loro metallo.

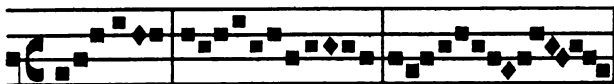
Si noti finalmente come, oltre che dal pregio naturale di una voce o di uno strumento, la dolcezza che ne proviene all'orecchio e all'animo nostro derivi altresì dal sentimento e dall'arte del cantore nel modulare la voce, o del sonatore nel trarre i suoni dallo strumento per mezzo di quella che chiamasi comunemente *cavata*. Ed è facile immaginare come questo sentimento e quest'arte non dovessero fare difetto in coloro che intonavano, presente il Poeta, le celestiali armonie.

E qui chiudiamo la parentesi, per passare ad esaminar brevemente l'ultimo canto unisono che nel Paradiso s'incontra.

Questo è come la sintesi di tutti i precedenti, giacchè per intonarlo si uniscono in un solo immenso

coro tutte le schiere che già avevano cantato gli inni parziali. Quello che canta ora è proprio, come dice Dante, *tutto il Paradiso:* e l'inno trionfale che attacca è proprio il *Gloria;* non, ben inteso, il *Gloria in excelsis Deo* della Messa, ma il *Gloria Patri* che si canta alla fine delle *poste* del *Rosario,* e dei *Salmi,* onde suol dirsi appunto che tutti i salmi finiscono in Gloria.

Bene sta dunque che come il *Gloria,* nella Liturgia, chiude quelle sacre invocazioni o preghiere, così tutti i Beati del Paradiso chiudano i loro unisoni cori col *Gloria.* Questo pure è un *dolce* canto, sì che il Poeta ne è tutto inebriato e commosso:

> Al Padre, al Figlio, allo Spirito Santo
> cominciò: *Gloria,* tutto il Paradiso
> sì che m'inebbriava il dolce canto. [1]

Glo - ria Pa-tri et Fi-li-o, et Spi-ri-tui San-cto

Alla sensazione dolcissima che questo canto produce si unisce nel Poeta quella che a lui deriva dalla vista dei Beati tripudianti di gioia e che gli desta l'immagine di un riso dell'Universo. Il Biagioli annotava: " *Un infinito tripudio, mille splendori di raggi sfavillanti che s'abbellivano di mutua luce, accompagnavano in quegli immensi spazii il dolcissimo canto, e tal vista pareva proprio a Dante un riso dell'Universo:*

(1) *Par.,* XXVII, 1.

immagine veramente degna del luogo e di chi lo descrive. Eschilo chiama riso infinito *questo che il poeta nostro* riso dell'Universo „.

Per natural conseguenza egli aggiunge che tale ebbrezza entrava in lui e per l'udito e per la vista, così associando ancora una volta i fenomeni luminosi e quelli sonori. E questa ebbrezza è così viva e possente che lo fa prorompere in una esclamazione piena di slancio, la quale, anche pel ritmo e pel suono onde è temprata la meravigliosa terzina, assume pure essa una vera sonorità musicale:

Ciò ch'io vedeva mi sembrava un riso
dell'Universo; per che mia ebbrezza
entrava per l'udire e per lo viso.
O gioja! o ineffabile allegrezza!
o vita intera d'amore e di pace!
o senza brama sicura ricchezza!

Che se osserviamo come quel canto facesse volgere il pensiero di Dante alla *gioia* e alla *ineffabile allegrezza,* non possiamo a meno di ripensare alla sublime *Nona Sinfonia* di Beethoven, sull'*Ode alla gioja* di Schiller! —

Ma il grandioso inno è a un tratto interrotto per volere della Provvidenza che

nel beato coro
silenzio posto avea da ogni parte,

e allora comincia, col suo meraviglioso *crescendo,* quella invettiva di S. Pietro, di cui abbiamo già fatto parola.

IX.

I CANTI POLIFONICI.

Un'altra delle forme colle quali massimamente si espresse, in materia di musica, l'anima del Medio Evo fu certamente il canto polifonico, cioè a più voci alternate e combinate fra loro, le quali si muovono indipendentemente le une dalle altre, ma in modo da formare, unite, un tutto armonico.

Ai tempi di Dante il Discanto, di cui abbiamo già fatto cenno, era andato perfezionandosi e facendo luogo ad un nuovo sistema che, sostituendo alla successione d'intervalli sempre uguali quella d'intervalli di diversa durata, sostituendo all'eterno *moto retto,* il *moto obliquo* ed il *moto contrario,* e consistendo nell'arte di far concordare una nota con un'altra *(punctum contra punctum)* prese il nome che tuttora gli resta di *contrappunto.*

Era quindi naturale che anche di questa forma d'arte, così essenzialmente Medievale, Dante che nessuna mai ne trascura, facesse menzione: e varî sono in fatto i passi del Poema nei quali esplicitamente vi allude.

Nel canto VIII del *Paradiso*, egli è ormai asceso al cielo di Venere, nella cui luce ferma altre luci, cioè gli spiriti rilucenti, si muovono.

La visione di queste anime scintillanti che pel loro stato di movimento possono discernersi nello splendore immobile del pianeta, *come in fiamma favilla, si vede,* suggerisce a Dante, oltre a questa, un'altra comparazione che dalla musica è tolta e che al canto polifonico si riferisce.

Quando due voci cantano all'unisono, cioè fanno la medesima parte, esse si fondono in una voce sola nè l'una può allora distinguersi dalla sua compagna: ma se una di esse sta ferma, cioè tiene la nota, e l'altra invece si muove, allora si distinguono nettamente, e bene appare la loro duplicità. Questo è ciò che i teorici di musica chiamano *moto obliquo* che è definito precisamente così: *il moto è obliquo quando uno dei suoni resta fermo, nel momento in cui l'altro ascende o discende.*

Sembra proprio che Dante (e anche ciò prova le sue cognizioni di teoria musicale) abbia avuto in mente questa definizione, giacchè a ritrarre la visione delle luci moventisi ed apparenti in mezzo alla luce ferma di Venere, esclamà:

> e come in voce voce si discerne
> quand'una è ferma e l'altra va e riede,
> vid'io in essa luce altre lucerne
> moversi in giro più o men correnti,
> a modo, credo, di lor viste eterne. [1]

---

[1] *Par.*, VIII, 17.

Abbiamo qui la voce ferma, cioè che tiene la nota: abbiamo l'altra voce che *va e riede,* cioè che *ascende* e *discende,* che si appressa alla prima e se ne allontana: abbiamo dunque un vero, un caratteristico esempio di musica polifonica vocale e di quella forma contrappuntistica che i tecnici chiamano *moto obliquo.*

Un altro esempio di canto a più voci s'incontra nelle ultime terzine del canto X del *Paradiso.* Lo precede una bellissima comparazione, pur essa d'indole musicale e per sè stessa e per l'onomatopeja con cui è reso un effetto di suono.

S. Tommaso d'Aquino ha terminato di rivelare a Dante i nomi e le qualità degli altri undici teologi che insieme con lui si beano nella sfera del Sole. Indi la gloriosa rota comincia a cantare movendosi: e Dante per dare l'idea di questo moto e di questo canto ricorre alla similitudine dello svegliarino, cioè dell'orologio a sveglia, che nell'ora mattutina, quando la Chiesa inizia le sue funzioni religiose, ne chiama con quel suo tintinno, prodotto dal movimento delle ruote dentate che l'una coll'altra si tirano e spingono.

Si noti di passaggio che il verso:

a mattinar lo sposo perchè l'ami,

pur riferendosi, come indicazione di tempo, al *dir mattutino,* allude alle *mattinate* che, specie all'epoca dei trovatori, solevansi cantare sul far del giorno

sotto le finestre della persona amata. Di queste *mattinate* (corrispondenti alle spagnuole *Albades* e alle francesi *Aubades,* e opposte naturalmente ai canti

AUBADE

della fine del Duecento o dei primi del Trecento (1)

(1) V. Restori: *Musica allegra di Francia nei sec. XII e XIII.* Parma, Ferrari, 1893.

della sera, cioè alle *serenate*) ben doveva aver contezza il Poeta come di cosa molto in uso nel tempo suo; e appunto, dice giustamente il Borghini, *a quelle usanze risguardò con bellissima e prettissima similitudine.* Dal significare tali canti mattutini o vespertini dei trovatori, le parole *mattinata* e *serenata* passarono poi a indicare quelle composizioni musicali che, per la loro indole, sembrano rispondere a tale primitiva origine loro. D'altra parte che a queste proprio abbia voluto alludere il Poeta si rileva anche dalla forma stessa del discorso, nel quale la Chiesa è denominata la *sposa* di Dio e si dice che chiama a

mattinare lo sposo, *perchè l'ami.* Or questa forma in cui abbondano i termini amorosi ben si accorda all'idea delle dette canzoni, giacchè per lo più le *mattinate* e le *serenate* si cantavano, e si cantano ancora, dagli innamorati.

Ma torniamo alla similitudine dell'orologio.

Il suono di questo è reso con tale evidenza che par di sentirlo, mediante l'onomatopeja del *tin-tin.* Ma il Poeta vuol evitare che il suono stesso possa in alcuna guisa apparire stridente: e però aggiunge che echeggia *con sì dolce nota,* ch'empie e gonfia d'amore gli animi già ben disposti alla prece.

Qui termina la similitudine e comincia la descrizione del canto intonato dalla corona dei dodici spiriti moventisi in giro. Questo non è un canto unisono, sì bene un canto a più voci, le quali eseguendo parti diverse si rispondon fra loro. Il *Canone* e la *Fuga* si costruiscono appunto con una *proposta* del tema fatta da una o più voci, o strumenti, cui le altre o gli altri oppongono poi la *risposta:* e la così detta *Imitazione* consiste precisamente nel passaggio della frase melodica o armonica da una voce all'altra: cioè, come avrebbe detto il nostro Poeta, nel *render voce a voce,* il che è, come scriveva Benvenuto da Imola: *proportionabiliter conformare voces in cantu.*

Questa forma di composizione fu considerata per molto tempo (e da alcuni è considerata tuttora) come una forma arida e puramente scolastica: e tale doveva essere presumibilmente ai tempi di Dante, poichè

ancora non si era elevata a quelle altezze cui più tardi la condussero il Corelli, Benedetto Marcello, Jomelli, Haendel e sopra tutti l'insuperabile Bach. Ma se tale era in terra, ben diversa poteva essere in cielo: e perciò Dante, quasi a dissipare quell'impressione di aridità che poteva derivare dall'idea di una musica a canone, a imitazione, a proposta e risposta, a soggetto e a contro-soggetto, si affretta ad aggiungere che si svolgeva con una dolcezza tale che non può esser conosciuta se non colà dove il gioire è eterno.

Ed ora che ne abbiamo, sebbene rapidamente, chiarito il significato dal punto di vista tecnico-musicale, rileggiamo, ammirando, le stupende terzine dantesche:

Indi come orologio che ne chiami,
  nell'ora che la sposa di Dio surge
  a mattinar lo sposo perchè l'ami,
che l'una parte l'altra tira ed urge,
  tin tin sonando con sì dolce nota
  che il ben disposto spirto d'amor turge,
così vid'io la gloriosa rota
  moversi e render voce a voce in tempra
  ed in dolcezza ch'esser non può nota
se non colà dove gioir s'insempra. (1)

Anche più caratteristico e più grandioso è il coro polifonico di cui fa menzione il canto XXVIII del *Paradiso*. Si tratta, nientemeno, di un coro a

---

(1) *Par.*, X, 139.

9 parti reali. Per *parti reali*, in musica, s'intendono quelle scritte per un determinato numero di voci o di strumenti, per modo che ciascuna o ciascuno eseguisca un disegno diverso, conducente però ad una complessiva armonia.

Anche al passo che ci accingiamo ad esaminare precede, dentro ad un'altra similitudine, una similitudine tolta alla musica, giacchè il Poeta dice che guardando negli occhi di Beatrice, ove un gran lume si rifletteva, si rivolse alla parte del cielo da cui proveniva, per accertarsi che l'immagine corrispondesse alla realtà, come fa chi guardando allo specchio si rivolge per vedere se il vetro gli dice il vero

> e vede ch'ei s'accorda
> con esso, come nota con suo metro.

Ma su ciò dovremo tornare più tardi. Al Poeta che contempla il punto luminoso, figura della Divinità, intorno al quale si aggirano nove cori angelici, Beatrice dimostra la concordanza del sistema celeste coll'ordine di questi medesimi cori, e di ciascuno gli espone partitamente l'ufficio. Finito il discorso di Beatrice, i cori sfavillano, come disfavilla ferro che bolle, e cantano Osanna. Questo *Osanna* è cantato di cerchio in cerchio dai nove cori suddetti, i quali si rispondon fra loro:

> Io sentiva osannar di coro in coro; [1]

---

(1) *Par.*, XXVIII, 94.

ed era, come abbiam detto, un coro a 9 parti reali, secondo che si deduce da quanto Beatrice dichiara nelle terzine seguenti.

Essa, in fatto, divide i 9 cori in 3 gerarchie o *ternari* e, giunta a parlare del secondo di essi ternarî dice che canta il suo Osanna con tre diverse melodie che risuonano nei tre diversi ordini angelici di cui si compone:

> L'altro ternaro che così germoglia
> in questa primavera sempiterna
> che notturno Ariete non dispoglia,
> perpetualemente Osanna sverna
> con tre melode che suonano in tree
> ordini di letizia onde s'interna. [1]

Ora, avendo già detto il Poeta di aver udito osannar di coro in coro, e dicendosi qui che uno dei ternarî cantava il suo Osanna con tre melodie, ne viene di conseguenza che altrettanto dovessero fare gli altri ternarî: per cui le *tre melode* moltiplicandosi diventano nove, quanti sono appunto gli angelici cori, e ne resulta una possente ed immensa polifonia corale a 9 parti tutte diverse e tutte nel tempo stesso armonizzanti fra loro.

Così il Poeta immaginava, prevenendo i tempi, quelle colossali creazioni polifoniche che per vastità di concetto e per mirabile equilibrio di architettura rappresentarono più tardi l'apogèo della musica sacra cristiana.

---

(1) *Par.*, XXVIII, 115.

Di questi angelici cori Dante fa menzione anche altre volte, come quando dopo aver ricordato la milizia santa dei beati

che nel suo sangue Cristo fece sposa,

ricorda pure l'altra milizia, cioè quella degli angeli

che volando vede e canta
la gloria di Colui che la innamora: [1]

aggiungendo poco dopo che i mille angeli festanti erano

ciascun distinto di fulgore e d'arte [2]

e che la Vergine sorridendo si compiaceva e delle loro danze e delle lor melodie:

Vidi quivi a' lor giochi ed a' lor canti
ridere una bellezza, che letizia
era negli occhi a tutti gli altri santi. [3]

---

(1) *Par.*, XXXI, 4.

(2) Per arte deve probabilmente intendersi moto, ossia danza, in giro, come appare anche dai versi:

L'altra rimase e cominciò quest'arte
che tu discerni, con tanto diletto
che mai da circuir non si diparte,

nel canto XXIX del *Paradiso*.

(3) *Par.*, XXXI, 130.

X.

I CANTI MONODICI.

Abbiamo parlato finora di canti corali, o all'unisono oppure a più voci: dobbiamo ora passare al canto monodico, cioè ad una voce sola.

L'esempio che primo troviamo e che è il più bello e il più tipico è quello di Casella. Di questo musicista ben poco sappiamo. L'Anonimo fiorentino così parla di lui: *Fue Casella di Pistoja grandissimo musico et massimamente nell'arte dello 'ntonare: et fu molto domestico dell'autore però che in sua giovinezza fece Dante molte canzone et ballate che questi intonò: et a Dante dilettò forte lo udirle da lui et massimamente al tempo ch'era innamorato di Beatrice o di Pargoletta o di quella altra di Casentino* „.

Poco diverse son le notizie che ce ne danno Talice da Ricaldone e Benvenuto da Imola. Il primo dice: “ *Costui al quale accenna Dante è Casella, che fu eccellente cantore a' suoi dì e tenuto in conto di valente assai. Secondo alcuni fu Fiorentino, secondo altri d'Arezzo. Dante quando era preso di tedio o per lo studio o per le condizioni dell'animo turbato da amore, recava a costui un sonetto o una canzone da lui composta e Casella l'intonava, ossia ci poneva le*

note e pigliava a cantarla, di che Dante pigliava grandissimo diletto „.

L'altro così si esprime: “ *Fuvvi un certo suo fiorentino per nome Casella, famoso cantore ai tempi di Dante, uomo curiale ed affabile al quale Dante soleva sovente andare, quando costui era in vita, a sollevare lo spirito col canto, quando sentivasi stanco per lo studio o turbato dell'animo per gli effetti che li pungevano „.* Benvenuto dunque, contrariamente all'Anonimo Fiorentino, e al pari di Benvenuto, dell'Anonimo del Codice Cassinese, e del Landino dà per patria a Casella Firenze: nulla quanto a ciò dicono l'Ottimo e il Lana. I quali ultimi poi si accordano con Benvenuto nell'attestare (ciò che del resto era già abbastanza attestato da Dante da cui forse derivarono la notizia) che Casella musicò od intonò, come allora dicevasi, la canzone dantesca

Amor che nella mente mi ragiona,

perciò a preferenza di ogni altra ricordata da lui in Purgatorio nell'incontro col Poeta suo amico.

Dall'essere stata questa canzone composta da Dante poco dopo il 1294, dalle indicazioni di tempo che si rilevano dai versi 94 e seg. di questo canto II del *Purgatorio* e da quanto riferisce l'Anonimo Fiorentino, si può argomentare che Casella morisse poco prima del 1300.

La parte di questo canto che risguarda Casella costituisce la glorificazione, il trionfo della musica

umana. Dante era già uscito *fuor dell'aura morta:* aveva già visto

> lo bel pianeta che ad amar conforta,

aveva già goduto lo spettacolo dell'alba che vinceva l'ôra mattutina e poi quello del sole all'orizzonte giunto, aveva perfino già visto un celestial nocchiero: ma pure l'anima sua era ancora affannata. Anche qui in Purgatorio, come già in terra, per acquietarne le voglie ci voleva la musica. E qual musica! Per essa le anime giungono a dimenticare l'eterna felicità che le attende e a trascurare di compiere quegli atti che son necessarî per conseguirla; in essa tutte si assorbono, come se non avessero altro pensiero, altra cura, finchè la voce del veglio onesto, richiamandole al loro dovere, non dirà loro: *che è ciò, spiriti lenti?* Osserva su tale rapporto, opportunamente, il Baldacchini: " *Come va che Dante teologo ammise che gli spiriti si siano per dilettanza del canto per un momento solo dimenticati a tal segno?* " Due ne sono, secondo lui e anche secondo me, le ragioni. La prima è che Dante non ha della musica il basso concetto del solo diletto sensuale, e pensa che il potere arcano di quest'arte soavissima scuota profondamente le nostre fibre e generi alte commozioni, alti affetti e pensieri. L'altra è che Dante volle significare che l'arte avvicina le anime a Dio ed è anzi una rivelazione di Dio. La quale opinione del nostro Poeta ci fa ripensare alla famosa disputa,

agitatasi più tardi anche nel Concilio di Trento, sul convenire o no la musica alle sacre funzioni e sull'ostracismo che le era stato minacciato da Papa Marcello II, disputa che si riconnette alla non meno famosa leggenda, per cui la musica di Chiesa sarebbe stata salvata dal gran Palestrina.

Checchè sia di ciò, certo è che le terzine di Dante delle quali ora parliamo, contengono una vera apoteosi dell'arte dei suoni. Chi ha provato gli effetti di una melodia dolce e soave che acquieta l'animo e tanto l'assorbe da non consentire altro pensiero alla mente, che desta così profonda impressione da lasciarne memoria incancellabile nel fondo del cuore, ritroverà tutte queste sue sensazioni entro quei versi meravigliosi cui il Poeta, dopo averle rapite al vero, le confidava, fermandole in eterno col sovrumano magistero dell'arte.

Qui una misteriosa catena di ricordanze congiunge il presente al passato, il soprannaturale all'umano. Alla preghiera che Dante rivolge a Casella di consolare coll'amoroso canto l'affannata anima sua, precede il ricordo della consolazione che in terra soleva recargli quel canto medesimo: alla indicazione della dolcezza provata lì nell'udirlo, segue l'indicazione della dolcezza successivamente provata da lui, tornato ormai in terra, nel ricordarlo. Ho già osservato come talvolta Dante dica di rammemorare le musiche udite nel suo fantastico viaggio, tal altra di non averne potuto, specie per la loro

sovrumana natura, conservare il ricordo: e ho pur detto come fosse naturale che il canto *umano* di Casella potesse più facilmente che i cantici divini degli Angeli e dei Beati rimanergli impresso nel cuore. Qui aggiungerò che tal ricordanza riesce anche più spiegabile quando si pensi che la musica di cui il Casella aveva rivestito la canzone dantesca era già precedentemente ben nota al Poeta.

Appena riconosciuto tra quelle anime fortunate l'amico suo, Dante lo invita a cantare: e Casella, (chiosa maliziosamente Benvenuto da Imola) risponde *con una prontezza insolita negli artisti di canto.* Sembra dunque che anche a quei tempi (come del resto, anche a quelli d'Orazio) [1] essi avessero il vezzo di farsi pregare..... salvo poi a non smetter più dopo aver cominciato!

Con pensiero veramente gentile Casella intona la canzone dantesca cui aveva, da vivo, posto le note: e il suo canto dolcissimo ammalia e trae a sè e Dante e Virgilio (che mai prima non si era commosso) e gli spiriti tutti ch'eran con lui, facendoli cessare da ogni operazione, poichè, come vedemmo, tale è l'effetto che produce la musica, secondo che Dante afferma nel Trattato II, cap. 14 del Convivio.

> Ed io: se nuova legge non ti toglie
> memoria o uso all'amoroso canto
> che mi solea quetar tutte mie voglie,

---

(1) Vedi *Satire,* I, 3.

di ciò ti piaccia consolare alquanto
l'anima mia, che con la sua persona
venendo qui, è affannata tanto.
" Amor che nella mente mi ragiona "
cominciò egli allor sì dolcemente
che la dolcezza ancor dentro mi suona.
Lo mio Maestro ed io e quella gente
ch'eran con lui parevan sì contenti
come a nessun toccasse altro la mente.
Noi eravam tutti fissi ed attenti
alle sue note: ed ecco il Veglio onesto
gridando: che è ciò, spiriti lenti? (1)

Questi versi sublimi giungono alla glorificazione della musica oltre che col significato delle parole col loro suono medesimo. Essi stessi sono una musica: una musica blanda e melodica, che si svolge piana e soave, con accenti chiari e dolcissimi, con ritmi puri e quadrati. Le rime hanno una notevole affinità di suoni: a quelle in *anto* (canto, alquanto, tanto) seguono quelle in *ente* (dolcemente, gente, mente) e quelle in *enti* (contenti, attenti, lenti) così producendo un seguito di assonanze che ne accresce la musicalità: abbondano le vocali aperte: quando Casella attacca il principio della canzone sembra proprio di udire un motivo; e certo, se noi lo conoscessimo, nel legger quei versi, giunti a quel punto, ci verrebbe fatto di canticchiarlo mentalmente, come ci vien fatto di canticchiare il coro del Verdi, quello:

O Signore dal tetto natio,

quando rileggiamo il *S. Ambrogio* del Giusti.

(1) *Purg.*, II, 106.

Pure tra i canti monodici vanno annoverati quelli che spiriti invisibili intonano per ricordare esempî di carità e d'invidia punita, nei canti XIII e XIV del *Purgatorio.* Ciascuno di questi spiriti passa trasvolando e cantando per l'aria: e questo fatto del loro rapido trascorrere produce un effetto acustico che Dante, osservatore sempre esatto e profondo, non lascia di notare; cioè il perdurare per un poco di tempo delle oscillazioni sonore per poi affievolirsi e a poco a poco perdersi nella lontananza. Il primo tra quegli spiriti che passa dinanzi ai poeti canta con voce forte ed acuta, *altamente: Vinum non habent;* e, oltrepassati i poeti, ripete ancora il suo canto, del quale per conseguenza ci sembra di udire ancora le vibrazioni. Ma queste, a poco a poco, per il loro allontanarsi, o *allungarsi* (per usare il vocabolo dantesco) si estinguono: se non che prima che l'eco ne sia spenta del tutto, un'altra voce di un altro spirito suona, mescendo le nuove e chiare sue note all'ultima eco del canto precedente ormai presso a morire.

Anche questa è una voce forte e vibrante tanto che il Poeta la paragona ad un grido: e anch'essa passa, come la prima, senza fermarsi, lasciando dietro sè la sua vibrazione. E a questa ne segue una terza, per modo che a noi riman nell'orecchio l'effetto di una successione di canti, che s'inseguon l'un l'altro, che passano come un'ondata e rimbombano nel passare, per la pienezza del suono, e che poi gradata-

mente si smorzano, si affievoliscono, si assottigliano, finchè, come in un *morendo* musicale, si spengono. Tale effetto non può non esser sentito da chiunque rilegga le stupende terzine:

E verso noi volar furon sentiti,
  non però visti, spiriti parlando
  alla mensa d'amor cortesi inviti.
La prima voce che passò volando
  Vinum non habent, altamente disse,
  e retro a noi l'andò reiterando:
e prima che del tutto non s'udisse
  per allungarsi, un'altra: *Io sono Oreste,*
  passò gridando, ed anco non si affisse.
O, diss'io, padre, che voci son queste?
  E com'io domandava, ecco la terza
  dicendo: *Amate da cui male aveste.* (1)

Questi che le voci volanti avevano intonato erano esempî di carità e ad essi ben s'addiceva la vagolante armonia di una musica tutta echi, tutta risonanze misteriose e fuggenti. Ma agli esempî di carità seguono, nel canto XIV, quelli d'invidia punita: e allora le voci prorompono aspre e sonore, producendo, come dice il Poeta, sì gran fracasso ch'egli le assomiglia al rimbombare del tuono.

Anche queste voci s'inseguono una coll'altra: ma l'impressione che ne riceve il Poeta è tanto diversa da quella delle prime e così paurosa ch'egli prova il bisogno di accostarsi al suo Maestro per

---

(1) *Purg.,* XIII, 25.

averne conforto e si sente istintivamente tratto a indietreggiare:

> Poi fummo fatti soli procedendo,
> folgore parve, quando l'aer fende,
> voce che giunse di contra, dicendo:
> " Anciderammi qualunque m'apprende „
> e fuggì come tuon che si dilegua,
> se subito la nuvola scoscende.
> Come da lei l'udir nostro ebbe tregua,
> ed ecco l'altra con sì gran fracasso
> che somigliò tuonar che tosto segua:
> " Io sono Aglauro che divenni sasso „
> ed allor per restringermi al poeta
> indietro feci e non innanzi il passo. (1)

Canti ad una voce sola sono pur varî altri che il Poeta ode o crede di udire nel Purgatorio e altresì in Paradiso: tali quelli affascinanti della Sirena, quelli delle soavi raccoglitrici di fiori, Lia e Matelda, quelli del poeta provenzale Arnaldo Daniello, della bella Piccarda, del grande imperator Giustiniano e di altri, oltre ai canti di ciascun angelo per dire le Beatitudini.

Venendo pertanto ora al canto della Sirena, occorre notare ch'esso veramente non esiste, ma è udito in sogno da Dante: ciò peraltro non toglie che il canto di lei fosse a solo, e debba quindi venir qui collocato.

Tra le varie e non poche favole della Mitologia nelle quali è adombrata la misteriosa potenza della

---

(1) *Purg.*, XIV, 130.

musica sull'animo umano, posto notevolissimo ha quella delle Sirene che colla soavità del loro canto ammaliavano i naviganti, i quali morivano rapiti in un'estasi fascinatrice e fatale. Volendo ora personificare nella femmina balba che gli appare in sogno quei tre peccati di avarizia, di gola e di lussuria, pei quali l'uomo, signoreggiato, si perde, Dante le presta il canto delle antiche Sirene, che appunto produceva un simile effetto. Il fascino di quel canto è provato nel sogno da Dante medesimo, il quale dichiara che non avrebbe potuto senza pena distogliere la sua attenzione e il suo pensiero da esso: è poi affermato dalla cantatrice medesima quando si dice tanto piena di piacere a sentire, che i marinari restano ammaliati da lei:

> Poich'ella avea 'l parlar così disciolto
> cominciava a cantar sì che con pena
> da lei avrei mio intento rivolto.
> " Io son, cantava, io son dolce Sirena
> che i marinari in mezzo mar dismago,
> tanto son di piacere a sentir piena ". [1]

Una notevole diversità intercede tra il canto di Casella e questo della femmina balba: l'uno è un canto soave e dolcissimo quasi circonfuso di malinconia: l'altro è un canto voluttuoso e fremente che avvolge l'anima nelle sue spire.

Anche quello di Casella tien fissi ed attenti i suoi ascoltatori, ma non racchiude allettamenti mal-

---

(1) *Purg.*, XIX, 16.

sani; onde se, a così dire, per dovere d'ufficio, Catone rimprovera gli spiriti lenti dell'essersi lasciati cogliere da un momento d'oblio, nessun rimprovero esso rivolge al delicato cantore.

Qui invece la *donna santa e presta* che appare mentre la Sirena non ha ancor chiuso la bocca (simboleggi essa o la Ragione o la Verità o la Volontà umana o la Grazia Illuminante) si affretta a confondere l'ingannatrice, a svelare la sozzura nascosta sotto il lenocinio del suo dolce canto, a rimproverare Virgilio per aver tollerato che il suo discepolo si lasciasse prendere dai lusinghevoli vezzi di lei. Perciò come le due scene appajon diverse, così appare diversa l'indole dei due canti: e si comprende come in quello della Sirena sia contenuta non la pura dolcezza, ma quella voluttà acuta che è piacere e spasimo nel medesimo tempo.

Ma lasciamo la femmina balba ormai svanita al risvegliarsi del Poeta dal sonno, e andiamo incontro al trovatore provenzale che, al pari di Casella, interrogato da Dante si affretta a rispondergli:

Je seu Arnaut que plor e vau cantan. (1)

Parla e dice Francesca, lagrima e parla il conte Ugolino; Arnaldo Daniello mescola al piangere il canto. Piange perchè ricorda gli errori della vita trascorsa: canta perchè vede l'avvenire giocondo.

---

(1) *Purg.*, XXVI, 142.

Così un misto di tristezza e di gioja sembra rampollare dalle sue note: le quali dopo essersi elevate come in uno slancio di allegrezza non solo per accennare al giorno di beatitudine che lo spirito del trovatore

BALLATA DI ARNALDO DANIELLO. (1)

(1) Vedi Restori: *Per la storia musicale dei trovatori provenzali*, in " Rivista Musicale Italiana, " anno III, fasc. 2°.

spera vicino, ma anche per glorificare la virtù di Dio che guida al sommo della scala, terminano quasi morendo in un'onda di melodia malinconica quando Arnaldo raccomanda al Poeta di ricordarsi del suo dolore:

Sovegna vos a temps de ma dolor,

con una intonazione simile a quella con cui l'infelice donna Senese già gli aveva detto:

> ricorditi di me che son la Pia.

Come quella della Sirena, così è un'apparizione in sogno anche quella di Lia: quindi il suo canto non è effettivo ma solo apparente, come apparente è il suo atto del coglier fiori. Se non che questo passo ha ciò di singolare, musicalmente parlando: che ci appare come l'annunzio, come la proposizione di un motivo che verrà svolto più tardi.

Perciò più che del canto di Lia in sé stesso, a noi importa della rispondenza melodica tra i versi che vi si riferiscono e quelli che troveremo nel canto seguente. Qui, ritraendo il suo sogno, Dante dice che gli parea:

> donna vedere andar per una landa
> cogliendo fiori: e cantando dicea: [1]

Nel canto veniente egli vedrà non più in sogno ma in realtà

> una donna soletta che si gìa
> cantando ed iscegliendo fior da fiore. [2]

Perciò come Lia è nel pensiero di Dante una apparizione anticipata di Matelda, come uguale è l'atteggiamento dell'una e dell'altra, così fin dall'apparizione della prima si disegna il motivo musicale

---

(1) *Purg.*, XXVII, 98.
(2) *Purg.*, XXVIII, 40.

che accompagnerà la seconda; e l'orecchio nostro quando ode il suono del verso:

> cantando ed iscegliendo fior da fiore

torna pure a quello dell'altro:

> cogliendo fiori e cantando dicea,

che ne era stato la preparazione e l'annunzio.

Ma il motivo, nel passo risguardante Lia, è appena accennato nel suo spunto melodico: giunti a Matelda noi ne troviamo lo svolgimento. Si noti che fra l'annunzio e la ripresa del detto motivo è un intervallo durante il quale si svolgono altre frasi musicali che servono in modo mirabile a preparare, come si dice, l'ambiente. I soavissimi versi ci descrivono

> la divina foresta spessa e viva

nella quale sussurra

> un'aura dolce, senza mutamento
> avere in sè,

e ci fanno udire il lieve stormir delle foglie che piegano tremolando, il canto degli uccelletti al quale il sussurro delle foglie stesse serve come di accompagnamento, il mormorio del ruscello che move sotto l'ombra perpetua che mai

> raggiar non lascia sole ivi nè luna.

Tutti questi suoni, tutti questi motivi, ci hanno

ormai allontanato dal primo motivo, ci hanno quasi fatto dimenticare il

cogliendo fiori e cantando dicea.

Ma ecco che d'improvviso la frase ritorna e si afferma:

Cantando ed iscegliendo fior da fiore.

Il canto di Matelda giunge però da lontano al Poeta che vede la donna al di là del fiumicello e non può quindi afferrare interamente la sua canzone: la quale peraltro, anche udita da lungi, si presenta al suo orecchio materiata di tanta dolcezza ch'egli invita la cantatrice ad accostarsi alla riva, non tanto per meglio ammirare la sua bellezza che si scalda ai raggi d'amore, come ne fanno fede i sembianti

che soglion esser testimon del core,

quanto per gustarne più pienamente il canto soave. In fatto è proprio questa la ragione unica per cui Dante la prega di avvicinarsi:

Vegnati voglia di trarreti avanti,
diss'io a lei, verso questa riviera
tanto ch'io possa intender che tu canti.

Ed ecco che la donna gentile si appressa danzando: ed ecco che il suo canto, avvicinandosi, si fa più chiaro e distinto. Prima il Poeta non ne udiva che la vaga armonia, nella quale le note e le parole si amalgamavano insieme confuse: ora ne comprende

il senso preciso che, a mio modo di credere, resulta non soltanto dalla intelligenza delle parole, ma anche dalla piena percezione del canto. In fatto, quando egli dice:

> e fece i preghi miei esser contenti
> sì appressando sè, che il dolce suono
> veniva a me coi suoi intendimenti,

sembra che con questa parola *intendimenti,* riferita al *suono,* voglia, come già altrove, significare non solo il concetto delle parole, ma anche quello della musica, quasi alludendo allo scopo, all'effetto che il suono si proponeva di raggiungere co' suoi intendimenti. Così il pensiero musicale è svolto interamente e compie quello prima proposto, con tutta maestria di condotta.

Segue il discorso di Matelda al Poeta per dargli contezza delle condizioni del luogo e per istruirlo intorno alla natura dell'aria che si muove e dell'acqua che mormora nella deliziosa campagna.

Finito il ragionamento, Matelda riprende il suo cantare: e con questo appunto s'inizia il canto XXIX del *Purgatorio,* ad alcune parti del quale abbiamo già sopra accennato, ad altre dovremo più tardi rivolgere la nostra attenzione, ma che qui conviene esaminare nel suo complesso per notarne l'effetto quasi scenico, dal lato musicale e dal lato coreografico.

Esso s'inizia colla nuova canzone di Matelda, la quale:

cantando come donna innamorata
continuò col fin di sue parole:
Beati quorum tecta sunt peccata,

cioè intonando il XXXII salmo di Davide.

O umano o divino, l'amore sembra avere una arcana corrispondenza col sentimento dell'arte musicale, ed è esso stesso che invita e spinge al cantare, come dicono anche i proverbî e gli stornelli popolari. Perciò la pastorella incontrata nel bosco da Guido Cavalcanti

cantava come fosse innamorata,

perciò Matelda continua

cantando come donna innamorata.

Ma ecco che a poco a poco la scena si popola e si anima. Dante e Matelda muovono insieme di pari passo: una gran luce trascorre

da tutte parti per la gran foresta,

una dolce melodia corre per l'aer luminoso, l'una e l'altra a poco a poco appressandosi, sì che la luce fa rosseggiare l'aria sotto i verdi rami e la melodia diviene ognor più chiara e distinta. Come abbiamo veduto, il Poeta ricorre più volte a questo effetto dell'avvicinarsi del suono e del suo chiarirsi nell'intima sua forma e nell'intimo suo contenuto:

Dinanzi a noi, tal quale un foco acceso,
ci si fe' l'aer sotto i verdi rami
e il dolce suon per canto era già inteso.[1]

---

(1) *Purg.*, XXIX, 34.

Ed ecco avanzarsi verso di lui sette candelabri accesi, ai quali seguono, vestiti di bianco, ventiquattro seniori che cantano quei cori unisoni che già esaminammo. Appresso vengono, coronati di verde fronda, quattro animali con sei ali ciascuno e le penne piene di occhi: in mezzo a loro si avanza uno splendido carro trionfale, guidato da un grifone dalle membra parte d'oro e parte miste di bianco e vermiglio: intorno alla ruota destra del carro danzan tre donne, una rossa, una verde, una bianca: intorno alla ruota sinistra fanno festa altre quattro donne vestite di porpora: poi vengon due vecchi che all'aspetto si direbbero l'uno un medico, l'altro un guerriero: indi altri quattro vecchi d'umile aspetto e poi un vecchio solo, dormente, ma dalla faccia viva ed arguta. Giunta la processione presso il Poeta, il carro si ferma: un tuono rimbomba e Beatrice discende dal cielo in mezzo a una nuvola di fiori e si posa sul carro

vestita di color di fiamma viva.

Non sembra proprio di assistere ad una Marcia trionfale d'opera o al corteggio di una grande azione coreografica?

Mi si perdoni questa digressione dall'argomento dei canti monodici: ma poichè il canto monodico di Matelda prelude a questa magnifica scena, non mi è sembrato possibile disgiungere l'uno dall'altra e spezzare il nesso armonico che insieme li lega.

Di canti monodici non troviamo altri esempî nel Purgatorio, seppure non debbano ritenersi cantate anche le parole con cui alla salmodia alternata delle sette donne, Beatrice

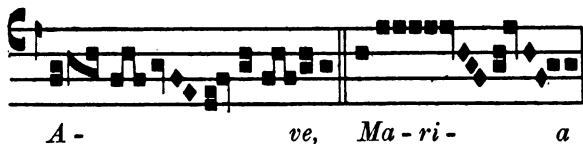
> rispose, colorata come foco:
> *Modicum, et non videbitis me*
> *et iterum,* sorelle mie dilette,
> *modicum, et vos videbitis me.* (1)

Ma tosto giunti col Poeta e colla sua donna al primo cielo del Paradiso, cioè a quel della Luna, ne udiamo uno dolcissimo uscir dalla bocca di Piccarda Donati. È un'*Ave Maria:* ma noi non possiamo udirne che la prima parte, mentre solo la seconda: *Benedetta tue* ecc. ne avevamo udita prima, cantata dal coro dei ventiquattro seniori. Così se quella ci aveva fatto l'impressione di un inno grandioso e solenne, questa ci fa l'effetto di una melodia delicata e soave come ad esempio quella che molti secoli dopo Carlo Gounod doveva scrivere sul 1° Preludio di Bach.

Il canto di Piccarda rapidamente dilegua diminuendo e morendo, mentre la cantatrice stessa svanisce. L'effetto di questo graduale affievolirsi del suono che, smorzandosi, va lentamente a perdersi nella lontananza, è reso magistralmente anche dal movimento e dagli accenti del verso, non che dalla

(1) *Purg.,* XXXIII, 9.

celebrata e meravigliosa comparazione che segue, essa pure tutta vibrante di armonia imitativa:

Così parlommi e poi cominciò: *Ave*
Maria, cantando, e cantando vanìo
Come per acqua cupa cosa grave. (1)

Dopo le voci femminili di Matelda e di Piccarda, torniamo a udire una voce maschile, che canta a solo. È Giustiniano imperatore, che intona un inno latino misto di termini ebraici:

Osanna Sanctus Deus Sabaoth
superillustrans claritate tua
felices ignes horum Malachot,
così, volgendosi alla nota sua,
fu viso a me cantare essa sustanza
sopra la qual doppio lume s'addua. (2)

Qui la questione musicale si riconnette a quella della lezione e della interpretazione del primo verso della seconda terzina.

Alcuni leggono:

Così volgendosi alla *ruota* sua

e conseguentemente intendono: volgendosi col moto del cielo. Così il Fraticelli, che spiega: *all'alto del*

---

(1) *Par.*, III, 121.
(2) *Par.*, VII, 1.

suo cielo rotante oppure alla corona degli spiriti che l'erano intorno. E il Biagioli: “ *dà lume a intender questo luogo il settimo verso, onde si ricava che intende per la sua ruota il circolar moto del cielo che seguono i Beati e sempiterna desiderato il Primo Amore: al qual sentimento danno rincalzo i nuovi cerchi di fuoco aggirantisi intorno al comun centro e dei quali nel XXVIII si ragiona* „. Ugualmente il Lombardi, il Bianchi ed altri. Nè la lezione è da scartarsi a priori. Se non che anche l'altra, *alla nota sua* può apparire eccellente, anzi forse migliore, sol che sia rettamente interpretata. Nè a me sembra giusta l'interpretazione del Casini, il quale spiega: *nel volgersi al suo cantò, cioè cominciando a cantare, intonando un canto.* E invero il Poeta avrebbe detto che Giustiniano gli *sembrò cantare cominciando a cantare,* frase che non mi sembra ammissibile. Perciò preferisco l'altra interpretazione accennata subordinatamente dal Fraticelli, ripetuta poi dal Poletto e da altri, secondo la quale le parole: *volgendosi alla nota sua,* significherebbero il girare intorno a sè stesso (volgendosi) seguendo il ritmo del proprio canto, come è anche giustificato dagli altri passi del Poema [1] nei quali pur si fa menzione del canto misto alla danza, che, come fu da altri osservato e come pur riferisce il Poletto, ai tempi del Poeta era un girar

---

[1] *Purgatorio,* XXX, 93; XXXI, 132; XXXII; 33. *Paradiso,* XVIII, 79 e XXI, 80.

danzante sopra sè stesso. È poi curioso notare che Benvenuto da Imola il quale pure accetta la lezione: *alla sua ruota,* spiega però: *idest movendo se ad cantum suum;* onde parrebbe che anche a tale lezione potesse darsi l'interpretazione dell'altra.

Checchè sia di ciò, io credo che debba leggersi *alla nota sua,* come leggono i più moderni testi; ma che il senso sia: *girando secondo il ritmo del proprio canto* come, dopo quello di Giustiniano, fecero le altre sustanze che *mossero,* come dice il Poeta, *a sua danza.*

Nè qui resta altro da rilevare se non questo: che il canto d'*Osanna* risuona più volte e in modi diversi nel *Purgatorio* e nel *Paradiso* dantesco. Già l'udimmo dalle voci dei seniori, quando il Poeta riconosce

> nelle voci del cantare: *Osanna.*

Poi lo riudiamo quando egli dice:

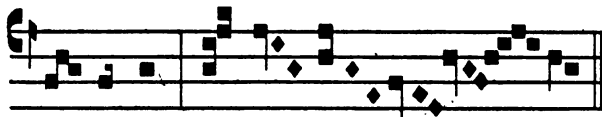
> Io sentivo *osannar* di coro in coro,

cioè quando ogni ternaro dei 9 cori

> perpetualemente *Osanna* sverna.

Qui lo riudiamo cantato a solo da Giustiniano, e nel canto seguente lo ritroviamo ancora, intonato dalle amorose anime che si allietano nel cielo di Venere e che cantano così dolcemente da lasciare

nel Poeta, per sempre, il desiderio di riudir quelle note:

> E dentro a quei che più innanzi appariro
> sonava *Osanna* sì che unqua poi
> di riudir non fui senza desiro.

Molte sono le anime che partecipano, cantando, a questo inno di *Osanna;* e del coro fanno parte, come appare da quanto dice il Poeta nel canto IX, anche Cunizza da Romano che *seguette*

> del suo profondo ond'ella pria cantava,

e il trovatore Folchetto da Marsiglia del quale Dante loda la voce, che insieme con quelle dei Serafini recava gioia nel cielo, dicendogli:

> ...la voce tua che il ciel trastulla
> sempre col canto di quei fochi pii
> che di sei ali fánnosi cuculla. (1)

Dell'*Osanna* che cantano gli angeli in cielo è pur fatto cenno, indirettamente, nel canto XI del *Purgatorio* colla terzina:

> Come del suo voler gli angeli tuoi
> fan sacrificio a te, cantando *Osanna*,
> così facciano gli uomini dei suoi. (2)

---

(1) *Par.*, IX, 76.

(2) Dell'*Osanna* cantato dagli angeli, Dante fa menzione anche nella *Vita Nuova* (cap. XXIII) quando, avendo avuto in sogno la visione della

ed anche nel XXXII del *Paradiso* quando parlandosi della Madre di Maria che, contenta di contemplare la figlia, non batte palpebra pur nel cantare, è detto:

> Di contro a Pietro vedi sedere Anna
> tanto contenta di mirar sua figlia
> che non move occhi per cantare *Osanna*.

Ma è tempo di venire, per chiudere, agli ultimi canti monodici. Perciò, dopo aver di passaggio notato come Cacciaguida, pur cantando cogli altri, debba, per così dire, essersi fatto apprezzare anche *a solo,* giacchè Dante non solamente rileva il suo merito speciale dicendo ch'era eccellente fra tutti

---

morte di Beatrice, soggiunge: " Io immaginava di guardare verso il cielo e pareami vedere moltitudine di angeli, i quali tornassero in suso e avessero dinanzi loro una nebuletta bianchissima. E pareami che questi angeli cantassero gloriosamente; e le parole del loro canto mi parea che fossero queste: *Osanna in Excelsis;* ed altro non mi parea udire ". Il quale pensiero prende poi forma poetica nella canzone, ai versi:

> Levava gli occhi miei bagnati in pianti
> E vedea (che parean pioggia di manna)
> Gli angeli che tornavan suso in cielo,
> Ed una nuvoletta avean davanti,
> Dopo la qual gridavan tutti: *Osanna.*

Così Dante avendo in mente, fino da quando dettava la *Vita Nuova,* la glorificazione della sua donna, sceglieva per accompagnarne l'ascensione al cielo quello fra tutti i canti liturgici che secondo l'etimologia ebraica significa *Salute e Gloria!* E che gli angeli cantassero in onore di lei ricorda pure nella canzone:

> Morte, poich'io non trovo a cui mi doglia,

sul finire della strofa 4ª ai versi:

> Chè mi par già veder lo cielo aprire
> E gli angeli di Dio quaggiù venire
> Per volerne portar l'anima santa
> Di questa, in cui onor lassù si canta.

gli altri, ma lo qualifica proprio col termine di artista:

> qual era tra i cantor del cielo artista, (1)

ricordiamo il canto monodico di S. Pietro che per tre volte gira intorno a Beatrice cantando così divinamente che la fantasia del Poeta è incapace a ritrarne l'incantesimo:

> E tre fiate intorno di Beatrice
> si volse con un canto tanto divo
> che la mia fantasia nol mi ridice. (2)

Nè questo è il solo momento in cui lo spirito dell'Apostolo canta: giacchè dopo aver udito le risposte di Dante al suo quesito intorno alla fede, gli imparte la sua benedizione cantando e (può ragionevolmente supporsi) riprendendo lo stesso motivo, cantando il quale si era aggirato per tre volte intorno a Beatrice come ora per tre volte si aggira intorno al Poeta:

> Così, benedicendomi cantando,
> tre volte cinse me, sì come io tacqui,
> l'apostolico lume. (3)

Finalmente vanno incluse tra i canti monodici le *Beatitudini* cantate da ciascun angelo al passaggio da cerchio a cerchio del Purgatorio.

---

(1) *Par.*, XVIII, 51.
(2) *Par.*, XXIV, 22.
(3) *Par.*, XXIV, 151.

Veramente la forma con cui Dante accenna alla prima di queste *Beatitudini* potrebbe far dubitare ch'essa fosse cantata da un coro, giacchè il Poeta parla di *voci*, al plurale:

> Noi volgendo ivi le nostre persone
> *Beati pauperes spiritu*, voci
> cantaron sì che nol dirìa sermone. [1]

Ma è indubitabile che anche questa prima volta, come poi sempre, è un angelo solo che canta: e giustamente osserva il Casini che non disdice il plurale in questo caso, come non disdice in Virgilio (En. I, 64) la frase: *ad quem tum Iuno supplex his vocibus usa est*, e in Dante stesso nel XXII del *Purgatorio* ove, pure esplicitamente designando un angelo solo, dice:

> e le sue voci
> con *sitiunt* senz'altro ciò forniro.

Anche per la descrizione della sovrumana dolcezza di questo canto intonato dall'angelo, il Poeta ricorre ad una di quelle circonlocuzioni che sono a lui abituali e delle quali già tanti esempî abbiamo incontrato: dice cioè che lingua umana non sarebbe capace di esprimerne l'intima soavità e quindi di darne un'idea:

> cantaron sì che nol dirìa sermone.

Anche quando i poeti son giunti alla scala che mena al terzo cerchio del Purgatorio, l'angelo in-

(1) *Purg.*, XII, 109.

tona le parole della Beatitudine Evangelica che dicono: *Beati misericordes* e le altre: *Godi tu che vinci* cioè che trionfi del peccato d'invidia:

> Noi montavam già partiti da linci
> e: *Beati misericordes,* fue
> cantato retro, e: *Godi tu che vinci.* (1)

Non sempre il Poeta a indicare il canto dell'angelo nelle *Beatitudini* adopera termini musicali: ma deve intendersi, o per meglio dire è sottinteso, che queste sono sempre cantate. Così la *Beatitudine* riferita nel Canto XVII, *Beati pacifici*

e quella riferita nel XIX quando l'angelo move le penne:

> *qui lugent* affermando esser beati,

del quale angelo Dante aveva, pochi versi innanzi, lodato la dolcissima voce, allorchè udì:

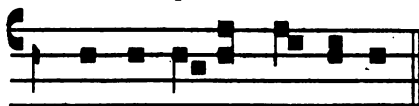
> *Venite, qui si varca,*
> parlare in modo soave e benigno
> qual non si sente in questa mortal marca.

Poi troviamo il già riferito canto dell'angelo, le cui voci

> con *sitiunt* senz'altro ciò forniro; (2)

(1) *Purg.,* XV, 37.
(2) *Purg.,* XXII, 6.

e l'altro: *Beati cui alluma, ecc.* [1] Finalmente (e qui non solo la terminologia musicale ritorna colla parola *cantava* ma è anche qualificata la voce dell'angelo, tanto più viva di quelle che si odono in terra) troviamo l'angelo della Castità che:

> fuor della fiamma stava in su la riva
> e cantava: *Beati mundo corde*
> in voce assai più che la nostra viva. [2]

Questo angelo per animare i poeti a traversare le fiamme purificatrici, li invita a seguire l'altro canto monodico che un altro angelo intona al di là:

> Poscia: più non si va se pria non morde
> anime sante, il foco: entrate in esso
> ed al cantar di là non siate sorde.

E a questo canto essi appunto si affidano:

> Guidavaci una voce che cantava
> di là: e noi attenti pure a lei
> venimmo fuor là dove si montava:
> *Venite benedicti patris mei*
> sonò dentro ad un lume che lì era
> tal che mi vinse e guardar nol potei.

---

(1) *Purg.,* XXIV, 151.
(2) *Purg.,* XXVII, 7.

Così ad ogni cancellazione di uno dei P dalla fronte di Dante e conseguentemente ad ogni sua liberazione e purificazione da ciascun peccato, presiede la musica: alla quale dunque egli assegna l'altissimo ufficio di assistere alla progrediente elevazione dell'anima verso il supremo ideale, di confortarla nella sua ascensione, di spingerla verso la sua perfezione. La musica innalza: ben lo sapeva e lo sentiva il divino Alighieri. Che cosa adunque, meglio della musica, poteva presiedere all'innalzarsi dell'anima e al suo avviarsi, sempre più pura, verso le sfere celesti?

XI.

SOLO E CORO.

Ed ora che abbiamo parlato dei canti unisoni, dei canti a più parti e dei canti monodici, dobbiamo passare ad esaminar brevemente quei passi del divino Poema in cui la forma monodica e quella polifonica si trovan congiunte, per esservi fatta menzione di un solista seguìto dal coro.

Il primo esempio che ne incontriamo è di una soavità incomparabile, tanto più che il Poeta ha cura di preparare mirabilmente la scena e di premettervi un preludio descrittivo che addirittura ci trasporta sul luogo e nel momento in cui dovrà svolgersi il canto.

La scena è la deliziosa valletta dei principi: il momento è quello mestissimo del crepuscolo. Il preludio ci fa anche quasi sentire da lungi il suono d'una campana che coi lenti rintocchi sembra piangere la fine del giorno: e il sentimento di mestizia che all'ora e al suono della campana si associa è reso sì dal ricordo di quella impressione di tenerezza che provano i naviganti che han detto addio ai dolci amici, e sì dall'armonia imitativa del verso che, obbligando la voce a sdrajarsi sul *paja* e sul

pianger, riproduce così efficacemente l'echeggiar della squilla:

> Era già l'ora che volge il disio
> ai naviganti e intenerisce il core
> lo dì che han detto ai dolci amici addio,
> e che lo novo peregrin, d'amore
> punge se ode squilla di lontano
> che paja il giorno pianger che si muore. [1]

Il parlar di Sordello è ormai terminato: è ormai cessata l'eco della *Salve Regina*, che già udimmo can-

---

(1) Al proposito della *squilla* giova ricordare che il Novati, nelle sue *Indagini e Postille Dantesche*, dimostra non potersi trattare, come fu ritenuto dalla maggior parte dei commentatori specialmente moderni, della campana che suona l'Ave Maria della sera. A suo parere deve anche escludersi, comecchè non disprezzabile, l'opinione di alcuni secondo i quali si tratterebbe della campana serale o del *coprifuoco* che si sonava per usi civili: e deve invece tenersi che si alluda a quella squilla che chiama a compieta, come si deduce, oltre che da altri argomenti, dagli inni stessi citati da Dante, cioè la *Salve Regina* e il *Te lucis ante* che appunto sogliono cantarsi a compieta. Alle quali osservazioni credo di poter io pure aderire, aggiungendone un'altra che può confortare questa tesi e che nè dal Novati, nè dal D'Ovidio che dello scritto di lui fece recensione (*Studî sulla Divina Commedia*, pag. 566) nè da altri ho trovato accennata. In quella canzone di Dante che comincia:

> Così nel mio parlar voglio esser aspro,

s'incontrano, alla strofa 6, i versi seguenti:

> S'io avessi le bionde trecce prese
> che fatte son per me scudiscio e ferza
> pigliandole anzi terza,
> con esse passerei vespro e le squille.

Ora qui è evidente la indicazione di ore successive, indicate le prime due (terza e vespro) colla terminologia delle ore canoniche. Quindi è chiaro che anche le *squille* indicano una di tali ore canoniche, e precisamente quella che succede immediatamente al vespro, che è appunto la compieta. Onde la canzone dantesca, posta a raffronto col passo della Commedia, conferma l'idea che a compieta si sonasser le squille, e giova a raffermare l'opinione che a tale squilla, la quale chiude la giornata, si riferiscano i versi dolcissimi con cui s'inizia il canto VIII del Purgatorio.

tare dalle anime sedute *in sul verde e in sui fiori.* Perciò il Poeta ha cominciato a *render vano l'udire,* cioè a non percepire più alcuna voce: e si volge invece ad osservare un'anima surta in piedi dall'erba su cui stava seduta, la quale fa cenno alle altre di ascoltar lei. Così Dante ci prepara alla udizione di questo cantico novo, e, prima che cominci, descrive anche l'atteggiamento dell'anima che si appresta a cantare. Essa, accingendosi ad un atto di fervorosa preghiera, congiunge le mani e le innalza, mentre volge gli occhi all'oriente, *come* (dice il Buti) *dee fare l'omo quando adora Iddio.* Quell'anima si mostra interamente assorta nel pensiero dell'imminente preghiera, come se non avesse altra cura:

> Ella giunse e levò ambo le palme,
> ficcando gli occhi verso l'orïente,
> come dicesse a Dio: d'altro non calme.

Quindi attacca il suo canto, che è l'Inno di S. Ambrogio solito ad intonarsi a compieta; e la sua voce lo esprime con tale accento di devozione e con tale dolcezza di suono che Dante si sente quasi smarrito: sicchè anche di questo passo potrebbe ripetersi ciò che il De Sanctis diceva del Canto di Francesca, nel quale pure il Poeta prova una simile impressione, giacchè, anche prima del suo incontro coi due cognati, il solo udire

> nomar le donne antiche e i cavalieri

lo aveva fatto smarrire, e dopo l'incontro egli vien

meno come morisse e cade; cioè che *Musa ne è la pietà, pura di ogni altro sentimento, corda unica e onnipotente che fa vibrare l'anima fino al deliquio.*

Ma la voce che canta non dice a solo che le prime battute dell'inno: *Te lucis ante.* Poi ad essa il coro si unisce per eseguire il resto dell'inno medesimo fino al suo termine, dandoci così un vero e proprio esemplare di una *Cantata per solo e coro,* quali ne ha pur tante la musica. Non è quindi chi non vegga l'importanza storica di questo e degli altri passi del Poema dantesco in cui si accenna a composizioni musicali per una voce sola seguìta dal coro, delle quali è per conseguenza provata l'esistenza ai tempi di Dante.

Se poi noi osserviamo le parole usate dal Poeta per indicarci e il canto del solista e quello del coro, possiamo scoprire l'intima rispondenza dell'uno coll'altro, giacchè della conforme indole loro Dante, coll'alto magistero dell'arte sua, ci dà piena contezza.

Certo il tema proposto dal solista è poi ripreso dal coro: la frase melodica intonata dal primo ha le stesse qualità, lo stesso contenuto di quella successivamente intonata dal coro. Sono entrambe animate dallo stesso sentimento, la devozione, entrambe materiate dello stesso carattere, la dolcezza.

In fatto il Poeta ci dice che il *Te lucis ante* uscì di bocca al solista *devotamente* e con *dolci note:* e poi soggiunge che le altre anime lo seguirono appunto

dolcemente e *devote*. Così l'identità delle parole ci richiama alla conformità essenziale e formale della melodia con cui l'inno intero si svolge, prima incominciato da una voce sola, poi continuato e compiuto da tutte. Finalmente l'indole di questa melodia ci è rivelata in modo indiretto anche dall'atteggiamento che prendono le anime nel cantarla: poichè mentre in tutti gli altri luoghi del Purgatorio le anime guardano in basso per segno di loro umiltà, qui solamente, quasi trasportate dalla solennità della musica, drizzano gli occhi arditamente su al cielo invocando, prima che la luce del giorno finisca, il Creatore di tutte le cose, come appunto dicono le parole dell'inno:

Te lucis ante terminum
rerum Creator poscimus.

Ed ora che la solenne Cantata sacra per solo e coro è stata stemperata in questa povera prosa, udiamola ricomposta nelle possenti terzine dantesche:

Te lucis ante sì devotamente
le uscì di bocca e con sì dolci note
che fece me a me uscir di mente:
e l'altre poi dolcemente e devote
seguitâr lei per tutto l'inno intero
avendo gli occhi alle superne rote. (1)

(1) *Purg.*, VIII, 13.

Per ascoltare un altro canto di solista seguìto dal coro dobbiamo recarci, col Nostro, nel Paradiso terrestre.

La cosa è qui assai più grandiosa e imponente giacchè si tratta di un *solo* e di *due cori*, il secondo dei quali numerosissimo. Quella schiera dei ventiquattro seniori che già vedemmo seguire i candelabri e precedere il simbolico grifone, fermatasi si volge al carro *come a sua pace*, cioè come al fine de' suoi desiderî. Ed uno di essi, quasi a ciò delegato da Dio, invita Beatrice a discendere dall'alto dei cieli, colle dolci parole del più musicale tra i Libri del Vecchio Testamento, il Cantico dei Cantici "*Vieni meco dal Libano, o sposa, vieni dal Libano*".

Questo motivo è ripetuto dal cantore tre volte con voce alta e sonora. Indi è ripreso dal coro:

> Ed un di loro quasi dal ciel messo
> *Veni, sponsa, de Libano,* cantando
> gridò tre volte, e tutti gli altri appresso. [1]

Ma la musica non termina qui. A questo coro dei ventiquattro seniori un altro ne segue che è un coro numerosissimo di angeli, ministri e messaggieri di Dio. Essi, all'invito del Seniore, si levano tutti, come nel giorno del Giudizio Universale si leveranno i Beati per riprendere i loro corpi, cantando *Alleluja,*

[1] *Purg.*, XXX, 10.

come dice l'Apocalisse ai versetti 1, 3 e 4 del capitolo XIX. Così alla notizia del fatto musicale presente si mesce l'allusione al fatto musicale futuro. Fermiamoci per un istante su questa comparazione: non per tornare a discutere la lezione, certo da scartarsi, che dice:

la rivestita carne alleviando,

ma per notare come quella che noi seguiamo:

la rivestita voce allelujando

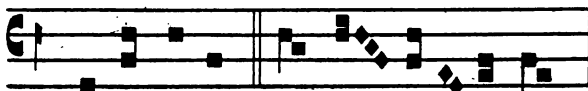
molto giovò al contesto, come diceva il De Romanis, *poichè qui l'azione è mista di assurgere e di cantare, cose istesse che faranno i Beati all'annunzio del finale Giudizio, e non essendo la voce che una qualità che si riveste colle membra e perciò corporea.*

D'altra parte l'*Alleluja* è canto di giubilo bene appropriato alle anime glorificate: e Dante stesso nel XII dell'*Inferno* fa che Virgilio per designare Beatrice (la quale gli aveva commesso l'ufficio di guidare il discepolo nel mistico viaggio), e per designare altresì il luogo da cui si era mossa, accenni al canto di *Alleluja* che in quel luogo, cioè nel Paradiso, si canta:

Tal si partì da cantare *Alleluja*
che mi commise quest'ufficio novo.

Come dunque nel giorno del Giudizio universale le anime risorgeranno cantando *alleluja*, così ora, continua il Poeta, una moltitudine di angeli intonò,

spargendo fiori, il saluto augurale e lo intonò colle parole stesse di Virgilio nel VI dell'Eneide, *manibus date lilia plenis:*

> Quali i Beati al novissimo bando
> surgeran presti ognun di sua caverna,
> la rivestita voce allelujando,
> cotali, in su la divina basterna,
> si levâr cento, *ad vocem tanti senis*,
> ministri e messaggier di vita eterna.
> Tutti dicean: *Benedictus qui venis*,
> e fior gittando di sopra e d'intorno:
> "*Manibus, o, date lilia plenis!*". (1)

In questa cantata abbiamo dunque una possente progressione d'intensità. Comincia il solista, il quale propone il tema e lo ripete tre volte: segue, sullo stesso motivo, un coro parziale, quello dei ventiquattro seniori: finalmente si aggiunge, svolgendo un tema musicale diverso, il coro dei cento e più angeli, che cantano tutti. Tra questi canti grandiosi e gaudiosi, Beatrice discenderà dal cielo entro una nuvola di fiori, coronata d'ulivo e vestita coi tre colori della Fede, della Speranza e della Carità, il candido velo, il verde manto e il vestito del color di

(1) *Purg.*, XXX, 13.

fiamma viva. Più solenne saluto musicale non avrebbe potuto preludere alla solenne discesa.

Ad un'altra forma di cantata si possono riferire alcune terzine del XIV del *Paradiso.* Questa consta di tre parti, di un coro, di un a solo e di una risposta del coro; per modo che la voce del solista viene ad intramezzare la parte corale.

Il principio della cantata è un inno alla Trinità che vien ripetuto tre volte (per armonica corrispondenza colla Trinità stessa) dai Beati delle due ghirlande che s'aggirano nel cielo del Sole. Questo coro deve ritenersi unisono, per quanto il Poeta dica che era cantato da *ciascuno di quegli spirti,* potendosi solo ritenere, come vuole il Fraticelli, che sembri quasi di udire *le voci di tutti insieme e di ciascuno.* Anche qui, per darci un'idea della sovrumana bellezza di quella melodia, il Poeta ricorre ad una di quelle perifrasi che sono a lui abituali; e ci avverte che essa sarebbe di per sè sola giusta ricompensa a qualsifosse merito, tanta soddisfazione ne proverebbe chi potesse ascoltarla:

Quell'uno e due e tre che sempre vive,
e regna sempre in tre e due e uno
non circonscritto e tutto circonscrive,
tre volte era cantato da ciascuno
di quelli spirti, con tal melodia
che ad ogni merto sarìa giusto muno. [1]

---

(1) *Par.,* XIV, 28.

Dopo quest'inno si ode una voce sola, una *vòce modesta*

> forse qual fu dell'angelo a Maria,

la quale è considerata dai più per la voce di Salomone, e che in seguito alla richiesta di Beatrice espone, chiarendo il dubbio di Dante, il mistero della resurrezione dei corpi. Quando essa ha finito, entrambi i cori rispondono cantando l'*Amen,* per significare nel medesimo tempo il loro consentimento alle parole di Salomone e il loro desiderio del giorno in cui potranno rivestire *la carne gloriosa e santa:*

> Tanto mi parver súbiti ed accorti
> e l'uno e l'altro coro a dicer: *Amme,*
> che ben mostrâr disìo de' corpi morti.

Così all'effetto del primo inno liturgico in lode della Trinità, interrotto dalla voce sola del Beato, segue l'effetto di un canto passionato e di gioja, che sgorga subitamente dal petto di tutti e che corona magistralmente la maestosa cantata.

Sebbene non si tratti veramente di un solista seguìto dal coro, pure qui e non altrove mi sembra che debba collocarsi quel passo del canto XXV del *Paradiso,* in cui troviamo una frase musicale proposta, se non da un solo, da un piccolo gruppo di anime, alla quale poi segue, rispondendo, il coro di tutti i Beati. Dante ha appena finito di rispondere a S. Jacopo intorno alla speranza, quando ode into-

nare il salmo: *Sperent in te,* cui tutte le celesti coorti rispondono:

E prima, appresso al fin d'este parole,
Sperent in te, di sopra noi s'udì,
a che risposer tutte le carole. (1)

Ma assai più tipici esempî di questa forma musicale che esaminiamo, troviamo nel precedente canto XXIII e nel successivo XXXII del *Paradiso* che giova insieme associare. Giova associarli, perchè il solista è il medesimo: l'Arcangelo Gabriele, quegli che

venne in terra col decreto
della molt'anni lagrimata pace, (2)

e l'immagine del quale Dante aveva veduto scolpita e ritratta così al vero sulla ripa del primo cerchio del Purgatorio, che

Giurato si sarìa ch'ei dicesse: ave!

L'Arcangelo dunque discende per entro il cielo e canta; e tale è il suo canto che qualunque più dolce melodia terrena parrebbe ingrato fracasso di folgore comparata al canto di lui che il Poeta chiama

(1) *Par.,* XXV, 97.
(2) *Purg.,* X, 34.

lira, come *tube* aveva chiamato i Beati, così novamente trasportando alla significazione di musica vocale termini relativi alla musica strumentale.

Anche in questa similitudine, che il Venturi chiama vivissima per antitesi, è fatta allusione alla potenza della musica sull'animo umano collo stesso pensiero e quasi colle stesse parole che trovammo già nel *Convivio*. *La musica,* ivi è detto, *trae a sè gli spirti umani:* e qui Dante dice che *a sè l'anima tira:*

> Qualunque melodia più dolce suona
> quaggiù e più a sè l'anima tira,
> parrebbe nube che squarciata tuona
> comparata al sonar di quella lira
> onde si coronava il bel zaffiro
> del quale il ciel più chiaro s'inzaffira. [1]

Notisi che al trasporto del vocabolo *lira* dal significato strumentale al vocale, corrisponde quello del vocabolo *sonar* che qui vuol dire invece *cantare.*

Da queste terzine è manifesto che, mentre in taluni punti del Poema si resta in dubbio se le anime o gli angeli si esprimano parlando o cantando, ed anzi alcune volte sembra doversi ritenere che parlino, qui le parole di Gabriele:

> Io sono amore angelico che giro
> l'alta letizia che spira del ventre
> che fu albergo del nostro disiro,
> e girerommi, Donna del ciel, mentre
> che seguirai tuo Figlio e farai dia
> più la sfera suprema, perchè gli entre,

(1) *Par.*, XXIII, 97.

sono cantate e costituiscono (se è lecito dirlo senza irriverenza) una specie di *Romanza*, o meglio di *Aria*, al termine della quale entra il coro dei Beati e risponde: *Ave Maria:*

> Così la circulata melodia
> si sigillava, e tutti gli altri lumi
> facean sonar lo nome di Maria.

Aver denominato l'Arcangelo girante sopra sè stesso *circulata melodia* è, come notò il Tommaseo, *di ardita e bella novità*, superiore all'aver chiamato le anime *amori, splendori, candori:* ed è, aggiungiamo noi, di sommo onore per l'arte nostra, chiamata a personificare collo stesso suo nome una angelica natura. Tuttavia non possiamo nascondere il dubbio che Dante non abbia inteso di indicare l'Arcangelo colla perifrasi *circulata melodia*, ma che piuttosto abbia voluto semplicemente alludere al suo canto, come apparirebbe dalle susseguenti parole *si sigillava:* le quali, o debbano, coi più degli interpreti, intendersi per *terminava, si conchiudeva*, o collo Scartazzini, per *s'improntava nelle mie orecchie*, meglio si appropriano ad una vera melodia, a un vero canto, a una vera frase musicale, che non all'Arcangelo.

Finalmente un altro ed ultimo esempio di canto a solo seguìto da Coro troviamo nel XXXII del *Paradiso.*

Il solista, come dicemmo, è il medesimo, Gabriele: ma il coro è molto più solenne e gran-

dioso, come massimamente sublime è il luogo in cui la Cantata si svolge, giacchè siamo ormai nell'Empireo.

Dante ha potuto, all'invito di S. Bernardo, rivolgere il suo sguardo a Maria, sulla quale si adunano tutto il gaudio e tutta l'allegrezza

> portata nelle menti sante
> create a trasvolar per quella altezza.

E alla Donna divina si rivolge novamente, con più ampio suono, l'inno di salutazione che già nel precedente canto XXIII le era stato, come vedemmo, rivolto, e che già in terra Gabriele le aveva diretto nel momento dell'Annunciazione.

Anche qui dunque, come già in tanti altri luoghi, si tratta di un'*Ave Maria:* la quale è intonata dall'Arcangelo e poi ripetuta dal coro. Ma questo coro è ora composto di tutti quanti gli abitatori del Paradiso, che appunto nell'Empireo hanno lor sede. Essi rispondono da tutte le parti (*Fa', dice il Biagioli, che trascorra il pensiero per quell'immenso teatro*) della celeste rosa, ove son collocati secondo la disposizione di cui in questo canto medesimo S. Bernardo ha dato a Dante contezza e che, come dice il Tommasèo, *raccoglie in sè tutte le gioie e le armonie di quell'ampiezza profonda:* e cantano con tanto ardore che lo stesso loro aspetto si accende di nuovo fulgore e appare quindi anche più luminoso. Nuova questa e sublime apoteosi della musica, pel cui fa-

scino i sembianti delle anime (come pur quelli degli uomini) si illuminano e si rasserenano.

Prima di leggere le due terzine che a questa grandiosa cantata con coro si riferiscono, non resta che da notare il vocabolo *Cantilena* qui adoprato nell'antica sua significazione generica di *canzone, cantata,* senza quell'idea di canto monotono che modernamente a quel vocabolo suole andare congiunta:

E quell'amor che primo lì discese,
  cantando: *Ave, Maria, gratia plena,*
  dinanzi a lei le sue ali distese.
Rispose alla divina cantilena
  da tutte parti la beata corte,
  sì ch'ogni vista sen fe' più serena. [1]

---

[1] *Par.*, XXXII, 94.

XII.

LA DANZA.

I popoli antichi, e specialmente i Greci, ebbero della danza un diverso e più elevato concetto di quello che ne abbiam noi moderni. Essi l'associarono alla poesia ed alla musica, onorando di un unico culto le tre Grazie sorelle e tutte comprendendole sotto la denominazione di musica. Anzi alla danza assegnarono origini di antica nobiltà anche più che alle arti sorelle, onde Luciano scriveva: *essa è nata insieme colle cose, antica come l'amore, più antica degli Dei!* È pur noto che gli antichi assegnavano alla danza altissimi ufficî: ai quali forse dovette por mente l'Alighieri che la introdusse nel Poema per associarla alla poesia ed alla musica nella glorificazione dei gaudî celesti.

E poichè la danza, e pei ritmi sui quali si svolge e pei suoni a cui si accompagna, è composta di elementi musicali e sopra un fondamento musicale riposa, è prezzo dell'opera esaminar brevemente quanto di relativo ad essa si trova nel Poema di Dante.

Il primo cenno che ne incontriamo è in una di quelle sculture che il Poeta trova sulla ripa del

primo cerchio del Purgatorio. Ivi è raffigurata la storia della traslazione dell'Arca Santa a Gerusalemme. L'intaglio rappresenta una folla di gente, divisa in sette cori, in così vivo atteggiamento di cantare che sebbene, naturalmente, nulla si udisse, pur si sarebbe detto che effettivamente cantasse:

> Dinanzi parea gente: e tutta quanta
> partita in sette cori, a' due miei sensi
> faceva dir l'un " *No* ", l'altro: " *sì, canta* ". (1)

Le figure di questa gente son precedute dalla figura di David che, come riferisce la Bibbia nel libro 2° dei Re: *saltavit omnibus viribus ante Dominum.* Il suo era stato un ballo così incomposto che gli aveva attirato sul capo gli acerbi rimproveri di Micol: ciò vale a spiegare il vocabolo *trescando* usato da Dante (che già l'aveva usato nell'*Inferno*) (2) e che si riferisce a quel *ballo saltereccio,* come il Buti lo chiama, nel quale i ballerini saltano senza regola, battendo le mani, e che fu ed è tuttavia di grande uso popolare in Toscana sotto il nome appunto di *Tresca* o *Trescone.* Dice dunque il Poeta che:

> Lì precedeva al benedetto vaso,
> trescando alzato, l'umile Salmista
> e più e men che Re era in quel caso. (3)

---

(1) *Purg.,* X, 58.

(2) Canto XIV, v. 40.

(3) A David, re musicista, è fatta allusione più altre volte nella Divina Commedia e sempre col ricordo appunto delle sue qualità musicali.

Ma questa prima danza è solo raffigurata nel marmo. Una vera ed effettiva ne troviamo al canto XXVIII del *Purgatorio;* e la descrizione di questa è preceduta da una comparazione pur tolta alla danza. Procedimento questo di cui si vale frequentemente il Poeta: il quale più volte (e ne trovammo un esempio anche là dove pone a raffronto il fatto musicale effettivo di ciò che udiva, cioè il *Te Deum* cantato *in voce mista al dolce suono,* coll'altro fatto musicale effettivo del canto unito all'accompagnamento dell'organo) trae le similitudini dalla materia medesima

---

Così quando è collocato a rappresentare la pupilla dell'aquila, proprio il posto d'onore, conquistato col merito del suo canto:

> Colui che luce in mezzo per pupilla
> fu il cantor dello Spirito Santo
> che l'arca traslatò di villa in villa:
> ora conosce il merto del suo canto.
>
> *Par.,* XX, 37.

Così pure quando, rispondendo a S. Iacopo che lo aveva interrogato intorno alla Speranza, Dante afferma di averne attinta la nozione prima che da ogni altro da David che nella sua Teodia, cioè nel divino canto dei Salmi, dice: *Sperent in te qui noverunt nomen tuum:*

> Da molte stelle mi vien questa luce;
> ma quei la distillò nel mio cor pria
> che fu sommo cantor del sommo duce.
> *Sperent in te,* nella sua teodia
> dice, color che sanno il nome tuo:
> e chi nol sa, s'egli ha la fede mia?
>
> *Par.,* XXV, 72.

Finalmente, allorchè S. Bernardo spiega a Dante la disposizione dei Beati nella rosa celeste, Ruth, la moglie di Booz, è ricordata come

> colei
> che fu bisava al cantor che, per doglia
> del fallo, disse: *Miserere mei.*
>
> *Par.,* XXXII, 10.

alla quale vuol riferirle. Anche qui pertanto la danza è comparata alla danza.

Nel passo che ci accingiamo ad esaminare, la descrizione e la comparazione sono singolarmente notevoli: in quanto che la maggior parte dei balli che Dante ritrae nel Poema ha quel che di solenne, di sacro, di mistico che le deriva dalla stessa indole sua, dal luogo e dalla forma in cui si svolge. Sono grandi corone di anime che si muovono in giro: sono i così detti *balli-tondi*, grandiosi, maestosi, come li dipinse l'Angelico. Invece qui abbiamo una danza veramente umana ed eseguita da una donna sola. Noi abbiamo già udito il canto di questa donna, che è la soave Matelda: lo abbiamo udito, col Poeta, da lungi, e poi più vicino quando ella, a sua richiesta, gli si appressò tanto che a lui venne chiaro il suono co' suoi intendimenti. Ora, questo appressarsi della Donna non era stato altro che una vaghissima danza accompagnata dal canto e condotta da lei sui fiori vermigli e gialli

ond'era pinta tutta la sua via.

Tutto concorre a conferire una singolare bellezza a questo luogo del Poema: l'immagine di Matelda che danza con atto verecondo e gentile, come vergine che gli occhi onesti avvalli: il variopinto tappeto di fiori sul quale essa danza con flessuoso moto del corpo: la splendida similitudine della donna che ballando si volge coi piedini striscianti sul suolo

e accosti fra loro, e procede con passi così brevi e misurati che a pena a pena mette un piede innanzi all'altro, il che conferisce alle movenze della danzatrice una grazia ed una finezza indicibili:

> Come si volge, colle piante strette
> a terra ed intra sè, donna che balli,
> e piede innanzi piede appena mette,
> volsesi in sui vermigli ed in sui gialli
> fioretti verso me, non altrimenti
> che vergine che gli occhi onesti avvalli. [1]

Pur vera ed effettiva è la danza che troviamo nel canto XXIX del *Purgatorio* e che merita di essere più specialmente notata, anche dal punto di vista musicale. Il lettore certamente ricorda la scena che più sopra abbiamo descritta della solenne processione nel Paradiso Terrestre: e pur ricorda quelle tre donne, simboleggianti le virtù teologali, che, l'una rossa, l'altra verde e la terza bianca, danzavano alla rota destra del carro.

Qui però è necessario aggiungere che il Poeta ha cura di disegnare innanzi agli occhi nostri i lor movimenti e l'associarsi di questi alla musica. Le tre donne danzavano in giro:

> Tre donne in giro, dalla destra rota
> venian danzando; [2]

ma or dall'una parte ed ora dall'altra, secondo che erano tratte dalla donna bianca, simboleggiante la

(1) *Purg.*, XXVIII, 52.
(2) *Purg.*, XXIX, 121.

Fede, o da quella rossa, immagine della Carità. Non altrimenti suole avvenire nel *Ronde* delle nostre quadriglie, che secondo l'uso si eseguisce *à droite* ed *à gauche.*

Quanto poi al ritmo che regolava il loro ballo, esse lo prendevano dal canto della donna rossa che dirigeva la danza e vi sopraintendeva, come ben le conveniva, per essere la Carità quella suprema virtù che origina e muove le altre.

Ora il suo canto era un continuo alternarsi di *affrettandi* e di *rallentandi:* per conseguenza anche la danza or si animava e si facea vorticosa, ora si quietava in un movimento più lento. Così il Poeta viene a porre la danza e la musica in perfetta rispondenza fra loro, immedesimandole in quello che veramente vi ha di comune nella loro natura, cioè nel movimento, nel ritmo:

> Ed or parevan dalla bianca tratte
> or dalla rossa, e dal canto di questa
> l'altre toglíean l'andare e tarde e ratte.

Dalla ruota sinistra del carro danzano poi altre quattro donne, vestite di porpora e simboleggianti le virtù cardinali: esse pure hanno tra loro una che fa da guida e che è la Prudenza, *conducitrice delle morali virtù* come nel Convivio è chiamata, e che ha tre occhi in testa perchè richiede, come pur dice il Convivio, *buona memoria delle vedute cose e buona conoscenza delle presenti e buona provvedenza delle future:*

Dalla sinistra quattro facean festa
in porpora vestite, retro al modo
d'una di lor ch'avea tre occhi in testa.

Più tardi il Poeta, dopo aver subìto il lavacro purificatore nel Lete, è da Matelda tratto in mezzo alle quattro belle danzatrici che lo ricevono cantando e coprendolo ciascuna col braccio:

Indi mi tolse, e bagnato m'offerse
dentro alla danza delle quattro belle,
e ciascuna del braccio mi coperse. (1)

Finalmente alla danza delle quattro virtù cardinali si mesce quella delle tre virtù teologali che dimostrandosi di più alto grado nel portamento, nell'aspetto e nei moti, si avanzano danzando al loro canto regolatore del ballo, ciò che ormai si ritiene debba significare la parola *Caribo,* l'interpretazione della quale dette luogo a tante discussioni fra i commentatori e gli interpreti: (2)

Sè dimostrando del più alto tribo
negli atti, l'altre tre si fêro avanti
danzando al loro angelico caribo. (3)

(1) *Purg.,* XXXI, 103.

(2) Che tale sia il vero senso della parola *Caribo* già aveva affermato Benvenuto da Imola commentando: *al loro angelico caribo,* " idest, ad gratulationem et cantionem angelicam ipsarum, vel ad cantum angelorum; ita quod conformabant motum suum voci suae vel voci angelorum, sicut solent facere tripudiantes et cantantes simul ,, e fu ampiamente e genialmente dimostrato dal Biadene che trasse gli argomenti della sua dimostrazione specie dalle *Leys d'amors,* dai *Documenti d'amore* di F. da Barberino e dalle rime di alcuni antichi poeti. V. il suo scritto, in *Varietà Letterarie e Linguistiche* a pag. 47. Padova, Gallina, 1896.

(3) *Purg.,* XXXI. 130.

Abbiamo già fatto cenno di Giustiniano che canta danzando: aggiungiamo ora che anche le altre anime danzan con lui

(e l'altre mossero a sua danza)

riprendendo il loro giro circolare. Del resto è frequentissimo questo roteare dei Beati danzando; ma noi non possiam soffermarci che su quei luoghi del Poema in cui alla danza è rivolta attenzione speciale, e sopra tutto su quelli in cui ha uno speciale riferimento alla musica. Importantissimo sotto questo rispetto mi sembra un passo del canto X del *Paradiso*.

Siamo nel cielo del Sole. Abbiamo già udito cantare quelle anime con quel canto che è tra le *gioie care e belle* della corte celeste. Ora le vediamo anche danzare intorno a Dante e a Virgilio:

Io vidi più fulgor vivi e vincenti
  far di noi centro e di sè far corona,

sempre cantando e descrivendo un cerchio come le stelle vicine ai fermi poli: e il Poeta, traendo anche qui la similitudine dallo stesso argomento, le paragona a donne che danzino e che di quando in quando interrompano il ballo per poi riprenderlo appena la musica indichi loro che è il momento di rientrare. Questa osservazione è di una verità e di una efficacia meravigliose. Quante volte non accade anche a noi di fermarci un istante nel ballo, per aspettare

il cominciamento di una battuta su cui riprendere il tempo?

Così l'arte dantesca ci fa riviver dinnanzi quelle figure danzanti che tendon l'orecchio per raccogliere la nota su cui riprendere il ballo: e ci sembra di vederle slanciarsi novamente e con più lena nel vortice della danza, appena i loro piedi si accordino al ritmo che inizia la nuova battuta:

> Poi, sì cantando, quegli ardenti soli
> si fûr girati intorno a noi tre volte,
> come stelle vicine ai fermi poli;
> donne mi parver, non da ballo sciolte,
> ma che s'arrestin tacite ascoltando
> fin che le nuove note hanno ricolte. [1]

A maggiore illustrazione delle quali terzine stimo opportuno riferire quanto dice il Casini intorno alle norme da cui era governata la danza di donne ai tempi di Dante. " Si ballava, specialmente in Toscana, al canto delle *ballate:* la danza si apriva appena formato il cerchio, cantando o la guida o le danzatrici la *ripresa* o strofetta iniziale della ballata, alla quale ripresa corrispondeva un giro intiero: poi seguitava, cantando la guida una *stanza* (due *mutazioni* e una *volta*) e facendo le danzatrici un mezzo giro in un senso (1ª mutazione), un mezzo giro nel senso opposto (2ª mutazione) e un giro intero (volta): poi tutte le danzatrici prendevano a rican-

---

(1) *Par.,* X, 76.

tare la ripresa e facevano così un altro giro: con lo stesso procedimento si ballava e cantava la seconda stanza, la terza, e via sino al compimento della danza e della poesia. Così intesa la comparazione acquista una nuova bellezza, perchè il Poeta ci rappresenta in pochi tratti scultori la situazione fuggevole e direi quasi la sospensione di movimento delle danzatrici e insieme la prestezza loro a riprendere il ballo; facendoci così intendere che la corona dei dodici Beati s'era fermata momentaneamente per la presenza di Dante e doveva poco dopo ricominciare la sua danza „.

Questa corona dei dodici dottori sospende in fatto il suo ballo mentre Tommaso d'Aquino dichiara i nomi e le qualità degli spiriti onde *s'infiora questa ghirlanda,* e poi lo riprende come indicano i già citati versi:

> Così vid'io la gloriosa rota
> moversi etc.

Poi novamente si ferma e ricomincia: ma questa volta a lei se ne aggiunge un'altra che la chiude con più ampio cerchio e ad essa si associa nella danza e nel canto:

> a rotar cominciò la santa mola;
> e nel suo giro tutta non si volse
> prima ch'un'altra di cerchio la chiuse,
> e moto a moto e canto a canto colse. (1)

(1) *Par.*, XII, 3.

Queste due corone girano allora nel medesimo senso, per modo che il movimento di quella esteriore risponde interamente a quello della ghirlanda di dentro:

> Così di quelle sempiterne rose
> volgeansi circa noi le due ghirlande
> e sì l'estrema all'ultima (1) rispose.

Se non che quando, dopo una nuova sospensione, riprendon la danza esse (stando alla più comune e ovvia interpretazione) si volgono l'una in un verso, l'altra nel verso opposto, come appare dalla similitudine che il Poeta foggia per dare un'idea della cosa e secondo la quale il lettore è invitato a immaginarsi due corone di stelle giranti per maniera

> che l'una andasse al prima e l'altra al poi, (2)

se, continua il Poeta, vuole avere

> l'ombra della vera
> costellazione e della doppia danza
> che circulava il punto dov'io era.

Al proposito della qual danza resta solo da notare come il canto che l'accompagnava e che era un canto di tutta purezza, non come quelli degli antichi in onore dei loro Dei:

> Lì si cantò non Bacco non Peana
> ma tre persone in divina natura
> ed in una persona essa e l'umana,

---

(1) Alcuni invece di *ultima*, leggono *intima:* ma il senso non muta.
(2) *Par.*, XIII, 18.

sia strettamente congiunto, battuta per battuta, alla danza, e come questa termini coll'ultima battuta di quello: cosa che il Poeta indica col termine musicale *misura,* che si applica appunto alla divisione del tempo:

compiè il cantare e il volger sua misura.

Ma poi le corone riprendono ancora a danzare, più liete dopo il parlar di Beatrice. Anche qui alla descrizione della danza precede una similitudine pur tolta alla danza e anche qui al ballo si associano i canti: ma in questi versi il Poeta che, come sempre, studia dal vero ed è osservatore acuto e profondo, rileva inoltre gli effetti che la danza produce, il primo dei quali è di eccitare e di rallegrare lo spirito, d'invitarlo al cantare e al manifestare la sua letizia.

Così i santi cerchi, nel loro tondo roteare danzando e nel canto mirabile con cui l'accompagnano, mostrano una gioia nuova e maggiore, precisamente come i danzatori che trascinati da crescente allegrezza si muovono in giro tutti insieme, alzando la voce nel canto e dimostrando nei loro atti tutta la festività e la contentezza dell'animo loro:

Come da più letizia pinti e tratti
alla fiata quei che vanno a rota
levan la voce e rallegrano gli atti,
così all'orazion pronta e devota
li santi cerchî mostrâr nova gioia
nel tornear e nella mira nota. [1]

---

(1) *Par.,* XIV, 19.

Finalmente alle due corone concentriche se ne aggiunge una terza e così la *doppia danza* divien tripla. Questa nuova ghirlanda formata di altre anime beate, *novelle sussistenze,* accerchia la seconda al di fuori ed è quindi la più ampia di tutte:

> parvemi lì novelle sussistenze
> cominciar a vedere e fare un giro
> di fuor dall'altre due circonferenze. [1]

Un altro esempio importante di danza mista alla musica è quello che s'incontra nel XVIII del *Paradiso.* Si tratta di un vero e proprio ballo figurato, di una grandiosa quadriglia in cui i danzatori si dispongono ora in un verso, ora in un altro, ora si raggruppano, ora si sbandano formando disegni diversi, ora in colonna, ora in cerchio, ora in forme varie per cui prendon sembianza di lettere.

Ogni volta che i danzatori si accingono a disporsi nella figura di una di queste lettere regolano i lor passi e i lor movimenti secondo il canto con cui si accompagnano: poi formata la figura, per un momento si fermano è tacciono: riprendono quindi la danza ed il canto finchè si arrestano e rimangono ordinati nella figura dell' M, sul sommo della quale scendono altre anime luminose e beate cantando le lodi di Dio.

Le evoluzioni di questi danzatori nel disegnare le lettere sono da Dante paragonate a quelle che

---

(1) *Par.,* XIV, 73.

fanno gli uccelli per l'aria, ora ordinandosi in cerchio, ora formando una riga lunga e diritta. Leggiamo dunque, omettendone le terzine intermedie, quelle in cui tutto lo svolgimento coreografico della meravigliosa danza figurata e quello perfettamente concordante della musica a cui si associa è mirabilmente descritto:

E come augelli surti di riviera
  quasi congratulando a lor pasture
  fanno di sè or tonda or lunga schiera,
sì dentro ai lumi sante creature
  volitando cantavano e faciensi
  or *Di*, or *I* or *Elle* lor figure.
Prima cantando a sua nota moviensi:
  poi diventando l'un di questi segni
  un poco s'arrestavano e taciensi.
. . . .
Poscia nell'*Emme* del vocabol quinto
  rimasero ordinate, sì che Giove
  pareva argento lì d'oro distinto:
e vidi scendere altre luci dove
  era il colmo dell'*Emme* e lì quetarsi
  cantando, credo, il ben che a sè le move. (1)

Sorvoliamo rapidamente su alcuni altri accenni alle danze divine: così su quella dell'Aquila che *roteando cantava,* su quella degli spiriti contemplativi che si aggirano come le pole, su quella di S. Pier Damiano che fece centro del suo mezzo,

girando sè come veloce mola, (2)

(1) *Par.,* XVIII, 73.
(2) *Par.,* XXI, 81.

su quella delle anime beate che acquistano dalla loro stessa danza sempre maggiore bellezza:

> A quèsta voce vid'io più fiammelle
> di grado in grado scendere e girarsi,
> ed ogni giro le facea più belle, [1]

su quella dell'arcangelo Gabriele che scese dal cielo verso Maria

> e cinsela e girossi intorno ad ella. [2]

E veniamo ad osservare la danza delle anime nel XXIV del *Paradiso,* dopo le parole di Beatrice:

> O sodalizio eletto alla gran cena etc.

Queste anime si dispongono innanzi tutto in diverse corone e fiammeggiano come comete. Indi cominciano a danzare differentemente, cioè con diversa ampiezza di giri, come le ruote dell'orologio nella tempra o nell'accordo del loro congegno girano in modo che la prima par quasi ferma e l'ultima par muoversi velocissimamente.

> Così Beatrice: e quelle anime liete
> si fêro spere sopra fissi poli
> fiammando forte a guisa di comete.
> E come cerchî in tempra d'orioli
> si giran sì che il primo, a chi pon mente,
> quïeto pare e l'ultimo che voli,
> così quelle carole differente-
> mente danzando, della sua ricchezza
> mi si facean stimar veloci e lente. [3]

---

(1) *Par.,* XXI, 136.
(2) *Par.,* XXIII, 96.
(3) *Par.,* XXIV, 10.

Ricordato finalmente il rotear di S. Pietro per tre volte intorno a Beatrice, e per tre volte intorno al Poeta, e quello delle *luci* che cessa col cessare del canto degli Apostoli, come al suono di un fischio cessa nella nave il lavoro dei remi:

> A questa voce l'infiammato giro
> si quietò, con esso il dolce mischio
> che si facea del suon nel trino spiro,
> sì come per cessar fatica o rischio
> li remi, pria nell'acqua ripercossi,
> tutti si posan al sonar d'un fischio; [1]

torniamo un passo addietro, e chiudiamo questa parte relativa alla danza, con quella di S. Giovanni Evangelista, notevole sopra tutto per la delicatezza squisita della similitudine che la precede.

Tale similitudine è tratta dalla fanciulla che colla sua grazia giovanile, si alza ed entra nel ballo suffusa in volto d'ingenua letizia, solo per fare onore alla sposa novella, e non già per civetteria, non già per vaghezza di far figura e di essere corteggiata, non insomma per alcun secondo fine meno che onesto. Il quadretto è di una semplicità e di una evidenza meravigliose; e la figura di questa vergine danzante, al tempo stesso allegra e ingenua, vivace e pudica, ci appar così viva e così vera che quasi crediamo vederla. Essa diffonde attorno il profumo della sua fresca leggiadria verginale, e noi, mentre seguiamo cogli occhi le movenze gentili del suo dan-

(1) *Par.*, XXV, 130.

zare nelle quali la vaga personcina si disegna con morbide linee, ci sentiamo tratti ad inchinarci dinanzi alla sua immacolata purezza.

Già gli spiriti di Pietro e di Jacopo danzavano in giro cantando; a questi si unisce ora S. Giovanni mettendosi, per così dire, all'unisono sia della loro danza, sia del loro cantare. Al qual proposito è da considerare il verso che dice:

> Misesi lì nel canto e nella nota,

verso che ebbe dai commentatori duplice interpretazione. Alcuni ritennero, col Torelli, che per *canto* intenda *le parole dell'inno* e per *nota* l'*aria* ossia la musica: altri, tra i quali il Casini, che *canto* sia veramente il cantare e *nota* il ballo, perchè movimento regolato dal canto.

Ad accettare la prima interpretazione potrebbe indurre il pensiero che veramente l'indicare il ballo col solo vocabolo *nota* parrebbe un po' strano; e noi vedremo tra breve come questa parola sia usata da Dante nel vero e proprio suo senso musicale. Ad accettar la seconda potrebbe muover l'idea che effettivamente *lo schiarato splendore,* cioè S. Giovanni, danzava, come si rileva dalla precedente comparazione colla fanciulla danzante. Di fronte a ciò peraltro si potrebbe rispondere che la comparazione è finita prima del verso suddetto, e che ai passi danzanti di S. Giovanni è già accennato colle parole:

> così vid'io lo schiarato splendore
> venire ai due,

il qual suo *venire* è appunto paragonato all'*andare* della fanciulla nel ballo.

Mi faccio animo ad arrischiare una terza e nuova interpretazione fondata esclusivamente sopra una ragion musicale.

Ci si può unire ad un *canto* anche eseguendo *note* diverse: per esempio quelle alla terza sopra o alla terza sotto. In tal caso la voce si unisce al canto, ma non a una nota determinata.

In vece S. Giovanni coglie proprio quella nota che era eseguita dagli altri nel momento in cui giunge presso di loro: a quella intona la sua voce mettendosi a cantare lo stesso motivo degli altri, nello stesso tono degli altri, colle stesse note degli altri, all'unisono, seguitandolo insieme con loro al punto in cui si trovava; perciò a loro si unisce non solamente nel *canto* ma altresì nella *nota*.

Checchè sia di ciò, passiamo a rileggere, ammirando le stupende terzine:

> E come surge e va ed entra in ballo
> vergine lieta, sol per fare onore
> alla novizia, e non per alcun fallo,
> così vid'io lo schiarato splendore
> venire ai due che si volgeano a rota
> qual conveniasi al loro ardente amore.
> Misesi lì nel canto e nella nota. (1)

(1) *Par.*, XXV, 103.

XIII.

L'ARMONIA DELLE SFERE.

In mezzo a tanta armonia di suoni, di canti, di danze, per la quale, come scrisse il Venturi, il Poeta *in quel luminoso tempio di letizia e amore volle che la più pura delle umane arti con l'armoniosa dolcezza dei suoni accordasse le armonie degli affetti purificati*, non poteva mancare la più sublime armonia, cioè quella delle stesse sfere celesti.

Non molti veramente sono i luoghi in cui il Poeta vi accenna, ma vale la pena di esaminarli partitamente, anche per alcuni riferimenti storico-musicali che potranno contribuire a farne meglio valutar la portata.

Tre sono principalmente i passi del Poema che si riferiscono all'armonia delle sfere, oltre a quel cenno vago e indeterminato che, qualunque sia la interpretazione che si preferisca degli oscuri e tormentati versi coi quali si chiude il canto XXXI del *Purgatorio,* può riscontrarsi nelle parole:

> là dove armonizzando il ciel t'adombra
> quando nell'aere aperto ti solvèsti,

le quali, ad ogni modo, appajono allusive all'armonia prodotta dai cieli. Ma veniamo a quei passi che

più direttamente appellano alla teorica dell'armonia delle sfere.

Il primo s'incontra nel canto XXX del *Purgatorio* là dove, cessato il parlar di Beatrice e intonato dagli angeli il Salmo: *In Te Domine speravi*, il Poeta dice d'esser rimasto attonito

> senza lagrime e sospiri
> anzi il cantar di quei che notan sempre
> retro alle note degli eterni giri. (1)

È da osservare che Dante, mentre aveva udito più volte cori di anime, non aveva mai udito cori di angeli prima di giungere al Paradiso Terrestre; chè ciascuno di quelli che stanno a guardia delle varie cornici del Purgatorio si potrebbe musicalmente chiamare un *solista*. Accennando ora per la prima volta all'armonia delle sfere, egli mette in relazione con questa il canto degli angeli, dicendolo conforme a tale armonia.

Il secondo passo è nel canto I del *Paradiso:*

> Quando la rota che tu sempiterni
> desiderato, a sè mi fece atteso
> con l'armonia che temperi e discerni,
> parvemi tanto allor del cielo acceso
> dalla fiamma del sol, che pioggia o fiume
> lago non fece mai tanto disteso.
> La novità del suono e il grande lume
> di lor cagion m'accesero un disìo
> mai non sentito di cotanto acume. (2)

---

(1) *Purg.*, XXX, 91.
(2) *Par.*, I, 76.

Ciò che dunque attira l'attenzione del Poeta è l'*armonia* che Dio regola e distribuisce tra le sfere, onde si produce un tal suono, che, per la sua novità, desta in lui un desiderio non mai così acutamente provato di conoscerne la misteriosa cagione.

A chi consideri isolatamente queste terzine, potrebbe forse sembrare che il Poeta accenni piuttosto alla solita e generica armonia dell'Universo che a quella speciale delle sfere in senso determinatamente musicale. Ma il dubbio cade quando il significato di questo passo si consideri combinato con quello precedente del canto XXX del *Purgatorio,* ove si accenna proprio alle *note* degli eterni giri, e con quello che s'incontra poi al canto VI del *Paradiso* ove i Beati indicano i diversi gradi di lor beatitudine (i quali, pur essendo diversi, costituiscono una perfetta *concordanzia di voluntadi*) con una terzina che non solo accenna direttamente all'armonia delle sfere, ma vi accenna anche con una similitudine musicale:

> Diverse voci fan giù dolci note:
> così diversi scanni in nostra vita
> rendon dolce armonia fra queste rote. [1]

Dunque secondo il Nostro (il quale ben sa che note diverse possono combinarsi insieme in aggregazioni di suoni simultanei e produrre, non ostante la loro diversità, anzi a cagione della loro diversità,

(1) *Par.,* VI, 124.

un gradevole accordo) [1] l'armonia che i cieli producono negli eterni giri, con *note* dietro alle quali *notano,* cioè cantan note, i cori degli angeli, l'armonia che l'Ente supremo tempera e discerne nella rota celeste, l'armonia che rendono i diversi scanni dei Beati, come in terra voci diverse fanno un accordo di dolci note, è una vera e propria armonia musicale la quale resulta dalla diversità dei gradi o delle sfere celesti.

Alla scuola Pitagorica, o a Pitagora stesso, si attribuisce l'invenzione della teorica relativa all'armonia delle sfere: teorica, che, accettata da Platone, da Nicomaco di Gerasa e da altri, combattuta da Aristotele, accennata da Cicerone nel *Somnium Scipionis,* sostenuta da Calcidio, da Macrobio e da Boezio, respinta dal Dottore Universale Alberto Magno, ricordata da Varrone al verso:

Et septem aeternis sonitum dare vocibus orbes,

riempie tutta l'antichità e buona parte del Medio Evo, giungendo fino a Keplero, il quale non contento dei suoni, attribuisce ai pianeti anche il canto, facendo loro formare un quartetto vocale dove, secondo lui, Saturno e Giove fanno il Basso, Marte il Tenore, Venere e la Terra il Contralto e Mercurio il Baritono!

---

(1) Cfr. LEONARDO DA VINCI, *Tratt. Pittura:* Dalle proporzionali bellezze, etc.

Qualunque si sia il valore di questa teorica di fronte alla realtà, non può qualificarsi come un assurdo l'averla immaginata: chè se il suono ha nel moto l'origine sua e se tutto l'universo si muove, ben si poteva pensare che tal moto dovesse produrre una possente armonia, per quanto non percepibile da orecchie umane. Di più, essendo l'acutezza o la gravità dei suoni in diretto rapporto colla maggiore o minore celerità dei movimenti, cioè delle vibrazioni dei corpi, *quoniam acutae voces* (come dice Boezio) *spissioribus et velocioribus motibus incitantur, graves vero tardioribus ac raris,* era naturale che nell'architettare questo sistema delle armonie celesti si attribuissero alle sfere più tarde i suoni più bassi e a quelle moventisi più rapidamente i più acuti.

Dante adunque, discostandosi su questo punto dal suo maestro Aristotele e seguendo invece Platone, accetta la teorica dell'armonia delle sfere che aveva appreso o direttamente da Boezio o più probabilmente dal passo di Cicerone nel *Somnium Scipionis;* (1) e forse l'accetta più per ragione d'arte che

(1) Ecco il passo di Cicerone: M. T. CICERONIS, *De Re publica,* VI, 18. *Somnium Scipionis:* V, 10.

Quae cum intuerer stupens, ut me recepi: "Quid? hic„ inquam "quis est, qui complet aures meas tantus et tam dulcis sonus?„ "Hic est, inquit, ille, qui intervallis disiunctus imparibus, sed tamen pro rata parte distinctis, impulsu et motu ipsorum orbium efficitur et acuta cum gravibus temperans varios aequabiliter concentus efficit: nec enim silentio tanti motus incitari possunt, et natura fert ut extrema ex altera parte graviter, ex altera autem acute sonent. Quam ob causam summus ille coeli stellifer cursus, cuius conversio est concitatior, acuto et excitato movetur sono, gravissimo autem hic lunaris atque infimus. Nam terra, nona, immobilis ma-

per ragione scientifica. È facile in fatto avvertire come al Poeta che aveva architettato un così armonico ordinamento dei regni oltremondani e segnatamente del Paradiso, al Poeta che, amatore sincero della musica, l'aveva introdotta coi più variati modi nel suo Poema e se ne era valso a rendere l'alta sua poesia quasi circonfusa da un'immensa onda sinfonica, dovesse sorridere l'idea di queste sublimi e misteriose accordanze dei cieli.

Ma quali potevano essere, musicalmente parlando, queste accordanze? Un richiamo alla storia della musica greca può forse chiarir questo punto.

Quando gli antichi vollero attribuire un senso musicale al rotear delle sfere celesti, pensarono di porle in rapporto colle corde della Lira, che Terpandro aveva portato al numero di sette: e poichè cinque soltanto erano i pianeti da loro conosciuti, Mercurio, Venere, Marte, Giove e Saturno, vi aggiunsero i due astri luminosi, il Sole e la Luna, e

---

nens una sede semper haeret complexa medium mundi locum. Illi autem octo cursus, in quibus eadem vis est duorum, septem efficiunt distinctos intervallis sonos, qui numerus rerum omnium fere nodus est; quod docti homines nervis imitati atque cantibus aperuerunt sibi reditum in hunc locum, sicut alii, qui praestantibus ingeniis in vita humana divina studia coluerunt.

11. Hoc sonitu oppletae aures hominum obsurduerunt; nec est ullus hebetior sensus in vobis, sicut, ubi Nilus ad illa, quae Catadupa nominantur, praecipitat ex altissimis montibus, ea gens quae illum locum adcolit, propter magnitudinem sonitus sensu audiendi caret. Hic vero tantus est totius mundi incitatissima conversione sonitus, ut eum aures hominum capere non possint, sicut intueri solem adversum nequitis, eiusque radiis acies vestra sensusque vincitur „. Haec ego admirans referebam tamen oculos ad terram identidem.

così poterono assegnare a ciascuno dei sette corpi celesti una delle sette corde della Lira e anche una delle note della scala naturale che pure son sette. Sappiamo inoltre come, presso varî popoli antichi, fosse convenuto di designare i pianeti colle sette vocali dell'alfabeto greco [1] che pur venivano cantate nella invocazione degli astri. Anche i suoni delle vocali erano posti in relazione con quelli della Lira eptacorda, onde venivasi a concretare tutto un sistema di rapporti e di corrispondenze tra le sette vocali, i sette pianeti, le sette corde della Lira e le sette note della scala.

Di queste gamme celesti sono a noi pervenute formule diverse, che hanno un interesse storico perchè corrispondono alle diverse scale usate successivamente dai greci dal VI al I secolo avanti l'Era Volgare: e ne fu anche invertito l'ordine, prima assegnandosi i suoni più gravi ai pianeti più vicini e ai più lontani i più acuti, poi procedendo all'inverso.

Non è questo il momento di svolgere la storia di tali mutamenti e delle discussioni cui dettero luogo tra i musicografi, specie quanto all'assegnazione dell'una o dell'altra nota all'uno o all'altro pianeta.

---

[1] Non solo nell'alfabeto greco, ma, chi bene osservi, anche nel nostro le vocali veramente son sette o, per meglio dire, hanno sette suoni, essendovi l'*e* e l'*o* aperti e chiusi: e poste in quest'ordine *u*, *o* stretto, *o*, *a*, *e* largo, *e* stretto, *i*, fanno una scala dal basso all'acuto.

Ma un'idea della cosa potrà desumersi dal seguente prospetto, in cui è segnata la corrispondenza tra i pianeti, le vocali, le corde della Lira e le note moderne, queste in duplice interpretazione, secondo che ci si riferisce a Lira accordata per tetracordi congiunti o per tetracordi disgiunti:

Luna — α — Hypate — *Si* (mi)
Mercurio — ε — Parhypate — *Do* (fa)
Venere — η — Lichanos — *Re* (sol)
Sole — ι — Mese — *Mi* (la)
Marte — ο — Trite — *Fa* (si ♭)
Giove — υ — Paranete — *Sol* (do)
Saturno — ω — Nete — *La* (re).

Tornando a Dante, si potrebbe osservare che dieci e non sette sono le sfere del suo Paradiso o almeno nove, facendo astrazione dall'Empireo o cielo immobile il quale, appunto per la sua immobilità, non produrrebbe alcun suono. A tale proposito son da notare due cose: la prima è che per sfere s'intendono veramente quelle dei sette pianeti (nelle quali il Poeta ha la visione delle singole schiere dei Beati) esclusi il cielo delle stelle fisse e il cielo cristallino o primo mobile: tanto è vero che Dante stesso quando parla di sfere dice che sono sette, come nel canto XXII del *Paradiso* al verso 133:

> Col viso ritornai per tutte quante
> le sette sfere

ed al seguente verso 148 ove parlando dei pianeti dice:

> E tutti e sette mi si dimostrâro.

Quindi se si vuol trovare una corrispondenza tra l'eptacordo greco e l'armonia delle sfere nella Divina Commedia, può ritenersi che alla gamma delle sette corde corrispondano i suoni delle sette vere sfere, cioè dei sette pianeti.

Ma vi ha di più. Come ho già accennato, sono a noi pervenute più formule delle antiche gamme celesti. E proprio dopo quella di sette note, corrispondenti alle sette corde della Lira primitiva, ci è stata trasmessa una gamma di nove note corrispondente alla posteriore Lira di nove corde. Naturalmente perchè la Lira celeste potesse corrispondere alla Lira terrena bisognò aggiungere a quelle dei sette pianeti altre due sfere, che allora furono quella delle Stelle Fisse e quella della Terra: più tardi fu aggiunto il Primo mobile, secondo il sistema di Tolomeo che Dante seguì, onde egli lo pose, invece della Terra, a compire il numero delle nove sfere. Della gamma enneacorda abbiamo due tipi: uno trasmessoci da Plinio e da Marziano Capella e che è costituito dalle note: *Re*, *Mi*, *Fa*, *Fa diesis*, *La*, *Si*, *Do*, *Do diesis*, *Mi*, e uno trasmessoci da Censorino e da altri e che diversifica dal primo, solo per avere quale ultima nota un *re* invece di un *mi*. Volendo adunque, se è lecita tale espressione, far sonare tutti e nove i cieli danteschi e applicarvi la teorica musicale dell'armonia delle sfere, la corrispondenza potrebbe trovarsi con questa gamma enneacorda.

Da tali osservazioni e da tali richiami mi sembra pertanto che, non volendo esagerare nè far dire al Poeta più di ciò che abbia detto, si possa giungere a questa conclusione: che Dante, anche non avendo pensato ad attribuire a ciascuna sfera una nota speciale e determinata, non si limitò, nei tre passi citati, ad alludére in modo vago e generico all'armonia dell'Universo; ma intese proprio di accennare alla musica delle celesti rote secondo la relativa teorica dell'armonia delle sfere, la quale, come spero di aver dimostrato, ha nella stória un fondamento prettamente e decisamente musicale.

XIV.

I PRINCIPÎ DI ESTETICA MUSICALE.

Abbiamo così esaminato e gli elementi musicali di cui si valse l'arte dantesca e quanto nell'opera del sommo Poeta si trova di relativo alla musica vera e propria, teorica e pratica. Resta che rivolgiamo per un momento la nostra attenzione ai principî di Estetica musicale dal Poeta accettati e al modo con cui sentì ed espresse la potenza dell'arte divina.

Il lettore certamente ricorda come Dante dicesse di aver udito, al suo ingresso nel Purgatorio un *Te Deum* che era cantato *in voce mista al dolce suono.* Alcuni commentatori opinano che questa frase significhi *con parole unite al canto;* ma, oltre che la frase non apparirebbe molto naturale nè propria, è da osservare che mancherebbe la rispondenza colla comparazione che segue. Dante dice che non sempre afferra le parole di questo *Te Deum,* proprio come accade tanto spesso

> quando a cantar con organi si stea,
> che or sì or no s'intendon le parole. (1)

---

(1) *Purg.,* IX, 144.

Ora se *voce mista al dolce suono* volesse significare *parole unite alla melodia,* cioè parole cantate, la voce sarebbe stata sola; e della voce sola perchè Dante non avrebbe potuto sempre afferrar le parole? E come tornerebbe la similitudine, dalla quale si deduce essere la concomitanza dell'accompagnamento fatto dall'organo ciò che impedisce di sempre comprendere il testo?

Come dunque nella similitudine abbiamo lo strumento e la voce, così occorre che due corrispondenti elementi si trovino nel fatto comparato.

Altri commentatori hanno detto che l'elemento il quale si unisce alla voce cantante è il suono che fanno nel volgersi, quando s'apre la porta,

> gli spigoli di quella regge sacra
> che di metallo son sonanti e forti;

gli spigoli di quella porta della quale poi dice:

> sonando, la sentii esser richiusa.

Ma ben potrebbe obiettarsi che il *dolce suono* non apparirebbe appropriato allo stridor della porta che s'apre rugghiando: sebbene, risponderebbe il Torelli, *qui dolce è figurato e s'intende gradito, piacevole, quanto all'essersi aperta.*

Il Fanfani opina che debba leggersi *a dolce suono* piuttosto che *al dolce suono,* intendendosi così *un suono qualunque non ispecificato che veniva alle orecchie di Dante misto alle voci che cantavano il Te Deum.* E lo Scartazzini dice ch'egli avrebbe ragione, ma

che la lezione *a dolce suono* non ha l'appoggio dei codici più antichi e migliori.

Forse potrebbe intendersi che, voltosi il Poeta al *primo tuono,* cioè all'intuonar del canto giojoso (*nam,* come dice Benvenuto, *gaudium magnum fit in coelo super anima peccatoris poenitentiam agentis)* una o alcuna delle voci dicesser *Te Deum* e le altre associassero a quel canto armonie vocali diverse, per modo che non sempre le parole dell'Inno potessero giunger chiare al Poeta; e così esisterebbe la rispondenza tra il fatto e la comparazione. Ma non può negarsi che l'interpretazione di questo luogo è assai dubbia e può fornire argomento a controversie non lievi.

Del resto ciò che più preme notare è come questo passo, al pari di altri che verremo esaminando tra breve, si riferisca ad una importante questione di estetica musicale, cioè ai rapporti dell'accompagnamento col canto.

Anche a noi tutti è accaduto più volte di osservare come nella musica vocale sposata a quella strumentale non sempre le parole giungano chiare e distinte all'orecchio dell'ascoltante: molto spesso anzi si perdono e si confondono nell'armonia dello strumento o degli strumenti che l'accompagnano, quasi naufragando tra i suoni. Ora ai tempi di Dante certo l'accompagnamento strumentale doveva trovarsi ristretto in assai angusti confini: tuttavia poteva in certi casi giungere a coprire la voce, per modo che

non si comprendessero più le parole del testo. Dante coglie dal vero questo fatto e lo determina con tutta giustezza: ma qui si limita a constatarlo, senza commentarlo o discuterlo. Se non che, ove noi poniamo questo passo in relazione coll'altro che s'incontra nel XX del *Paradiso,* possiamo dedurne l'opinione del Poeta intorno all'ufficio dell'accompagnamento strumentale. Questo, secondo lui, non deve soffocare la voce cantante la quale ha da prevalere e da dominare: l'accompagnamento deve solo seguirla e secondarla, dal che il canto acquista vaghezza maggiore.

Buona parte della storia della musica si riassume appunto nella lotta tra lo strumento e la voce, le due forze supreme, i due supremi elementi dell'arte che, nati per fondersi e pure essendosi fusi, furono in continuo dissidio, in continuo antagonismo fra loro: e così la questione del determinare i rapporti fra melodia ed armonia, fra canto ed accompagnamento e, più tardi, fra palcoscenico e orchestra, fu e rimane tuttora uno dei più intricati e dei più appassionanti problemi dell'estetica musicale.

Secondo il Nostro pertanto, è ufficio dell'accompagnamento sostenere la voce che canta: nel che, diceva un antico trattatista, bisogna osservare di non oscurare la parte dominante del pezzo.

E da questa misurata unione della voce collo strumento che la segue e sostiene, anche più viva, continua il Poeta, resulta la bellezza del canto e pro-

duce maggior piacere in chi ascolta. Non altrimenti, molti secoli dopo, un trattatista tedesco, il D.r Lichtenthal, dirà che il canto posto in prima linea in una composizione riceve dall'accompagnamento maggiore espressione e vigore, concludendo coll'affermare che (riferisco testualmente le sue parole, nella traduzione francese): *Si la partie principale domine les masses instrumentales de l'orchestre, le chant ressortira avec plus d'éclat.* Non sembra proprio che il Lichtenthal abbia tradotto il verso dantesco

in che più di piacer lo canto acquista?

Ascoltiamo dunque il Poeta:

E come a buon cantor buon citarista
fa seguitar lo guizzo della corda,
in che più di piacer lo canto acquista,
sì mentre che parlò, sì mi ricorda,
ch'io vidi le due luci benedette
pur come batter d'occhi si concorda
con le parole mover le fiammette. (1)

Le due luci benedette che associano il battito delle loro fiamme al suono uscente dall'Aquila sono le anime di Rifeo e di Trajano. Naturalmente queste vibrazioni luminose non impediscono nè possono in alcuna guisa impedire la comprensione di ciò che l'aquila dice: anzi, accompagnandovisi, ne rendono a Dante più intenso il godimento per l'unirsi del suono alla luce. Così (e la similitudine non potrebbe

---

(1) *Par.*, XX, 142.

esser più bella) la unione della voce coll'accompagnamento strumentale che la segue è causa di quella maggiore intensità di diletto che il canto produce quando è in giusta misura congiunto al suono di qualche strumento; il che accade allorchè l'accorto accompagnatore sa ben seguitare e secondare il cantore colle vibrazioni delle corde della sua cetera, tenendo ogni nota per tutta la sua naturale durata; giacchè così devono intendersi le parole *seguitar lo guizzo della corda* nelle quali, prendendosi la causa per l'effetto, il tremore o l'oscillazione della corda passa a significare la perdurante vibrazione del suono secondo il valor delle note.

È poi da osservare come anche un altro principio estetico possa dedursi dal verso:

in che più di piacer lo canto acquista;

cioè il principio relativo all'eccellenza della musica vocale accompagnata da strumenti, sulla vocale pura o sulla strumentale pura. Questo è evidentemente il concetto di Dante: e lo chiarisce Benvenuto da Imola chiosando: *magis delectat audientes cantus mixtus cum sono, quam solus cantus et solus sonus per se.*

Oggi, le nuove idee potrebbero forse condurre a diversa sentenza, specie per ciò che risguarda la musica strumentale pura che si considera come la più alta forma dell'arte. Ma ai tempi di Dante essa era ben lungi dalla potenza che ha raggiunto ai dì nostri: onde ben si comprende come il Poeta le ante-

ponesse la musica vocale con accompagnamento strumentale. E, quanto alla vocale pura, vero è ch'essa era largamente coltivata in quel tempo ed anzi predominava, segnatamente nel genere sacro: tuttavia neppur essa si era ancora elevata alle altezze cui doveva innalzarsi nel secolo del Palestrina. Ad ogni modo essa era a più voci, e qui Dante si riferisce invece al canto monodico *(buon cantor):* e di questo afferma che la sua maggiore eccellenza deriva dall'unione della voce con uno strumento, purchè vi sia tra loro buona accordanza; purchè l'accompagnatore sia esperto (Benvenuto dice, che sappia conformare *sonum suum* PERITE *cantui boni cantoris*) e purchè i due esecutori vadano bene insieme. Il Lana musicalmente chiosava: " *sì come lo buono cantatore col simile sonatore s'accorda in tempi, sì pieni di suono come di pause, quando insieme cantano e suonano* ".

Un'altra dibattuta questione di estetica musicale risguarda lo scopo stesso che all'arte dei suoni è proposto e la capacità di giudicarne per parte di chi non ne conosca teoricamente le norme.

Fino dai tempi dei Greci, come ebbi a rilevare in altro lavoro, [1] erano sorte due scuole opposte, una delle quali seguiva la teoria di Pitagora che fondava la musica sui rapporti numerici dei

---

[1] BONAVENTURA, *Manuale di Storia della Musica,* 2ª ediz. Livorno, Giusti, 1903.

suoni, l'altra quella di Aristosseno che aveva fondato il suo sistema sopra l'Acustica e aveva sentenziato spettare all'orecchio il supremo diritto di giudicare in materia di musica. " La lotta impegnatasi fra le due scuole (mi sia concesso di riferire quanto scrivevo a questo proposito) rimase memorabile nella storia della musica greca non solo, ma in quella di tutta la musica: dacchè quella lotta s'ispirò su per giù agli stessi intendimenti per i quali combatterono e seguitano ancora a combattere i musicisti e gli esteti. I seguaci della scuola di Pitagora più che le impressioni della musica sul senso curavano la scienza delle proporzioni numeriche: quelli che seguivano le teorie di Aristosseno davano invece al senso la superiorità, e miravano a liberar l'arte dai rigidi sistemi per riscaldarla alla fiamma del sentimento. Così fino da allora era stata posta l'eterna questione sempre dibattuta e mai risoluta. Tolomeo cercò di conciliare le opposte opinioni mediante il *Temperamento.* Ma furono inutili sforzi: dopo tanti secoli siamo ancora al *sicut erat,* e le scuole si accapigliano ancora intorno al problema fondamentale dello scopo dell'arte „.

Dante, secondo che appare da alcuni versi del canto XIV del *Paradiso,* sta più con Aristosseno che con Pitagora, e pensa che l'arte musicale raggiunga il suo scopo quando produce una viva impressione sull'animo di chi l'ascolta, anche se questi non ne conosce i segreti scientifici e non è addentro ai pro-

cedimenti tecnici da cui essa resulta: o per lo meno pensa che il godimento dell'effetto che la musica genera sia indipendente dalla cognizione di tali procedimenti:

> E come giga ed arpa, in tempra tesa
> di molte corde, fa dolce tintinno
> a tal da cui la nota non è intesa,
> così dai lumi che lì m'apparinno
> s'accogliea per la Croce una melode
> che mi rapiva, senza intender l'inno. (1)

Queste terzine meritano un po' di commento.

E innanzi tutto, che cosa significa il verso,

> A tal da cui la nota non è intesa?

Non certamente a tale da cui la nota non è *udita:* giacchè se non l'ode, neppure può gustarne il dolce tintinno. Iacopo della Lana scriveva: *Avviene molte fiate che lo suonar d'alcuno istrumento è udito da tale che non lo intende per distinzioni e parti delle note, ma in universale sa bene quello suono essere dolce e melodioso.* L'interpretazione dell'antico commentatore, il quale evidentemente opina che Dante abbia voluto significare come a gustare l'effetto musicale basti la comprensione generica d'una melodia nel suo complesso, anche senza comprenderla partitamente nella sua intima e più o meno complicata struttura, si avvicina al vero assai più di quella di un commentatore moderno, il Tommaseo, il quale

(1) *Par.*, XIV, 118.

spiega: a chi non intende il *canto* compagno del *suono,* senza accorgersi che la similitudine dantesca è tratta dalla musica puramente strumentale, senza che il canto c'entri per nulla.

Se non che, come riferisce il Lombardi, da una postilla interlineata dal Glenbervie sulla parola *Nota,* cioè *Ars,* sembra che non solo Dante voglia alludere all'indistinto capir delle note, ma sì bene all'ignoranza dell'arte. Onde il Poggiali recisamente spiegava: *all'orecchio di chi nulla sa di musica.* E Brunone Bianchi si accostava a questa sentenza, spiegando: “ *toccano piacevolmente gli orecchi, porgon diletto anche a chi non ne intende la nota, il tenore del suono, ovvero l'*arte musicale *che in quel suono accoglie* „.

Ora se noi pensiamo che Dante più volte, come abbiamo veduto, afferma che le musiche da lui udite nel cielo erano non comprensibili dal suo orecchio e dalla sua intelligenza umana, mentre pur ne gustava la squisita dolcezza; e che anche qui, pur non riuscendo ad intendere se non confusamente le parole dell'inno che s'accogliea per la croce, egli è rapito dalla melodia per sé stessa; dobbiamo trovare ben giusto e bene appropriato il raffronto coll'effetto prodotto dai suoni della giga e dell'arpa anche in coloro che non ne comprendono il tecnico svolgimento, che non ne comprendono, come diceva il Lana, le distinzioni e le parti, ma che pur ne afferrano la complessiva bellezza e da questa ricevono una dolce sensazione nell'animo.

Tropp'oltre forse si spinse il Baldacchini, il quale vide nei versi sopra citati l'affermazione assoluta e recisa del principio estetico, per cui il sovrano magistero dell'arte sta nel nasconder sé stessa; onde più tardi il Tasso doveva esclamare:

L'arte che tutto fa nulla si scopre.

E insiste su questo concetto che, secondo lui, promana dai versi

una melode
che mi rapiva senza intender l'inno,

" *imperciocchè*, egli dice, *la dottrina soverchia, col suo tecnicismo, non deve troppo occupare il lavoro: nè deve troppo apparire o meglio mostrarsi colle sue forme scolastiche. Onde anche senza* INTENDER *l'inno, diletta l'udirlo. È sempre in sostanza la stessa questione tanto agitata ai dì nostri della melodia e dell'armonia, secondo il grado al quale era pervenuta la musica a quel tempo. Dante, da sommo Italiano, non vuole che si debba immolare quella a questa, ma che procedano d'accordo insieme come sorelle ed amiche* ".

Or francamente, che tale sia stato proprio il pensiero di Dante, che proprio abbia inteso di alludere ai rapporti tra melodia ed armonia, tra ispirazione e dottrina, io mi fo lecito di dubitare. Secondo me egli ha voluto soltanto accennare alla potenza della musica, la quale anche sugli ignari dell'arte esercita il fascino suo, come il fatto del non essere comprese da lui le parole dell'inno non toglieva che ne gustasse la melodia soavissima.

Finalmente al proposito di queste terzine è da ricordare che la *Giga* era uno strumento a corda, sul tipo della viola e del violino, al quale ultimo, com'è noto, la lingua tedesca dette il nome di *Geige* molto simile a *Giga*. Questa fu una Viola del Medio-Evo, senza tasti sul manico. Martino Agricola nel suo libro *Musica instrumentalis* la chiama *piccola viola senza Èsse.* Era a tre corde, e si conosceva certamente nel secolo XII; forse anche prima. Vi erano la Giga-Soprano, la Giga-Contralto, la Giga-Tenore e la Giga-Basso: e la respettiva accordatura di tali quattro specie di giga era questa:

SOPRANO:	*re,*	*sol,*	*do*
CONTRALTO:	*sol,*	*do,*	*fa*
TENORE:	*do,*	*sol,*	*re*
BASSO:	*sol,*	*re,*	*la*

Non deve confondersi la Giga strumento con quella forma di danza che prese poi questo nome. Dell'arpa non occorre parlare.

Quanto poi alla frase: *in tempra tesa di molte corde* essa può così alla prima apparire un po' strana: e tale parve a Nicolò Tommaseo, che però soggiunse: “ *vale le corde temperate e l'armonia che di loro esce più o meno intensa. Chi intendesse della giga o dell'arpa tesa e l'una e l'altra in tempra, cioè accordata (e sarebbe meglio) dovrebbe leggere* FA TINTINNO ”.

Gli altri commentatori, per la maggior parte, si limitano a spiegare: *con le corde armonizzate,* senza

addentrarsi a considerare la costruzione assai singolare di tutta la frase.

A me sembra innanzi tutto fuori di dubbio che l'aggettivo *tesa* debba riferirsi ad arpa e giga e non a *tempra,* sebbene a questa parola l'abbia riferito Benvenuto da Imola traducendo *in temperia extensa,* ma spiegando poi come gli altri il senso generico della frase, col dire: *sicut in instrumento musico diversae chordae coordinatae simul reddunt dulcissimam melodiam.*

Ma anche escluso questo riferimento del *tesa* a *tempra,* la frase può prestarsi ad una duplice interpretazione, secondo la punteggiatura che preferiamo adottarvi. Ponendo in fatto la virgola dopo la parola *corde* del secondo verso di questa terzina, bisogna a mio avviso costruire la frase così: E come giga ed arpa, tesa in tempra di molte corde, fa dolce tintinno etc. Ponendo invece la virgola in fine del primo verso, si dovrebbe spiegare: e come giga ed arpa tesa in tempra, fa dolce tintinno di molte corde etc.

Sebbene questa interpretazione, che qui appare per la prima volta, meriti, se non m'inganno, una qualche considerazione e non possa scartarsi a priori, pure non esito a dichiarare io stesso che preferisco la conservazione della punteggiatura usuale. Ciò segnatamente perchè la parola *tempra* ha, musicalmente parlando, una significazione che meglio si presta alla prima interpretazione dei detti versi,

che non alla seconda. Tale parola, in fatto, significa *accordo,* non già nel senso di aggregazione di suoni, ma in quello di consonanza, di concordia, di acconciamento o aggiustamento e, per conseguenza, trattandosi di strumenti, nel senso più speciale di *accordatura.* È noto che gli intervalli della scala non sono rigorosamente esatti e che se, accordandosi per esempio un pianoforte, si volessero conservare assolutamente esatte tutte le ottave, tutte le quinte, tutte le quarte, tutte le terze, si otterrebbe il bel resultato di avere lo strumento scordato: onde gli accordatori si valgono del così detto *temperamento* (parola etimologicamente simile a *tempra*) repartendo gli accordi per quinte e distribuendo le piccole alterazioni per modo che non sieno sensibili e che ne resulti un'accordatura complessiva soddisfacente. Dunque uno strumento è *temperato* quando i suoni delle sue corde sono fra loro in quei rapporti, non assolutamente giusti, ma relativamente convenienti, per cui lo strumento stesso ci appare accordato. Onde la *tempra* è l'*accordatura,* e la frase dantesca, *tesa in tempra di molte corde,* significa *tesa nella giusta accordatura delle sue molte corde.* Nello stesso senso di consonanza o concordia la parola *tempra* era stata già usata da Dante, come vedemmo, sul finire del canto X del *Paradiso* ai versi che già abbiamo esaminato:

e render voce a voce in tempra
ed in dolcezza ch'esser non può nota
se non colà dove gioir s'insempra,

e, prima, nel XXX del *Purgatorio:*

> Ma poi che intesi nelle dolci tempre
> lor compatire a me...

cioè nelle dolci accordanze degli angeli, associanti il loro canto all'armonia delle sfere.

Relativamente poi alla frase *fan* o *fa dolce tintinno* mi pare evidente che possa ammettersi, senza diversità d'interpretazione, così il plurale come il singolare, secondo che i grammatici ammettono in certi casi quando vi han due soggetti. Piuttosto dobbiam domandarci se le *molte corde* debbano riferirsi all'arpa soltanto, che è appunto strumento a corde numerose e non alla Giga che, come dicemmo, ne aveva tre sole. Ma io credo che si riferiscano all'insieme dei due strumenti i quali complessivamente hanno certo non poche corde: e sopra tutto credo che non sia il caso di perderci in sottigliezze e in minuzie, dalle quali, con ogni probabilità, era lontano il pensiero di Dante.

Il quale, lanciandosi a più largo volo, trova qui modo di darci arditamente un'idea della potenza della musica sull'animo suo. Arditamente: imperocchè giunge ad affermare ch'essa gli aveva fatto dimenticare ogni altra cosa, perfino Beatrice.... La quale affermazione appare poi così audace al Poeta stesso, che sente il bisogno di giustificarsi, ricorrendo ad una spiegazione più o meno plausibile: dicendo che non ha omesso di elogiare anche qui la crescente bellezza della sua donna in quanto che,

sapendosi ormai dal lettore ch'essa divien sempre più fulgente e più bella quanto più sale, viene ad essere implicita la lode degli occhi di lei nell'aver detto ch'era salita dal quarto al quinto cielo. Del resto, egli aggiunge,

io non m'era lì rivolto a quelli,

e anche di questa dichiarazione si vale a modo di scusa.

Meniamo dunque tali giustificazioni per buone: chè a noi basta rilevare da un lato come il Poeta s'innamorasse siffattamente della musica udita, da dire che null'altro, fin lì, lo aveva legato con sì dolci legami:

Io m'innamorava tanto quinci,
che infino a lì non fu alcuna cosa
che mi legasse con sì dolci vinci; (1)

dall'altro, come la sua scusa dell'aver posposto al fascino della musica *il piacer degli occhi belli* si fondi sulla relazione tra la bellezza crescente di quei canti e la bellezza pure crescente di Beatrice, onde Benvenuto notava: “*Describendo dulcedinem cantus illarum animarum pro majori quam hactenus audiverit, per consequens descripsit majorem pulchritudinem Beatricis; quia unum praesupponit alterum*”.

A questo passo si riconnette naturalmente quello del canto successivo, cioè del XV, laddove la me-

(1) *Par.*, XIV, 127.

lodia intonata dalle anime cessa, poichè la caritatevole volontà di far bene

> silenzio pose a quella dolce lira
> e fece quïetar le sante corde
> che la destra del cielo allenta e tira.

Che il Poeta chiami *Lira* quella schiera di anime cantanti si spiega non già tenendo col Casini che la melodia da esse cantata era dolce come il suono d'una Lira, ma sì ripensando che quegli splendori spirtali erano apparsi a Dante *dentro a due raggi* (1) incrociantisi nel cielo di Marte, lungo i quali le anime dei Beati scorrevano, e si distendevano come le corde di uno strumento: *le quali corde,* scriveva il Bianchi, *la destra di Dio contempra ad una divina armonia, questa allentando, quella tirando, a guisa d'esperto sonatore.* E molto opportunamente il Tommaseo citava a questo proposito un passo dei Bollandisti, in cui è detto, con parole che ricordano molto quelle adoprate da Dante nel canto precedente ed in questo: *Di me faceva il Signore come il citarista di cetera di molte corde... così Dio la mia anima al suo beneplacito aveva accordata.*

Un altro passo importante è quello del XX del *Paradiso,* che ci fa conoscere le idee di Dante intorno alla formazione dei suoni; ma io vi accennerò brevissimamente, per essere già stato con larghezza ed acume esaminato e studiato. (2)

---

(1) *Par.,* XIV, v. 95.

(2) VALENSISE, *La forma del suono secondo l'Alighieri.* Napoli, Pansini, 1900.

Allorchè l'Aquila, che si era taciuta, sta per tornar a parlare, il Poeta dice di aver udito un mormorìo soavissimo, simile a quello di un fiume

> che scenda chiaro giù di pietra in pietra
> mostrando l'ubertà del suo cacume.

Questo mormorìo a un tratto sale su pel collo dell'Aquila, vi si fa voce e prende forma di parole: di questo fatto Dante vuol rendere immagine, e ricorre alla musica. Secondo il suo concetto, ciò che ad ogni suono dà forma, cioè essenza, è la sua maggiore o minore acutezza: per conseguenza, negli strumenti a corda, i suoni prendono lor forma là dove il sonatore col meccanismo delle dita accorcia più o meno la lunghezza delle corde, onde le note escono più o meno acute: negli strumenti a fiato, là dove l'aria soffiata nell'imboccatura penetra nel foro dello strumento dando, secondo la sua velocità e la sua spinta, maggiore o minore elevazione alla nota.

L'Ottimo spiegava questo passo accennando oltre che alla maggiore o minore acutezza dei suoni, anche specificatamente alla lor divisione in toni e in semitoni, dicendo: *siccome il suono prende forma e distinzione di tono e semitono, acuto e grave, al collo di quello strumento che con le dita si suona, siccome è cetera, chitarra o liuto.*

Ad ogni modo il fatto acustico della formazione del suono è da Dante studiato e osservato dal vero ed è perciò esposto con piena cognizione della cosa:

E come suono al collo della cetra
  prende sua forma, e sì come al pertugio
  della sampogna vento che penètra,
così rimosso d'aspettare indugio
  quel mormorar dell'aquila salissi
  su per lo collo, come fosse bugio. (1)

Alle quali terzine sono da porre a raffronto quelle colle quali comincia il canto XXVII dell'*Inferno* e in cui è descritta la formazione del suono su per la fiammella chiudente l'anima di Guido di Montefeltro, come, in queste, su pel collo dell'aquila. La fiamma di Guido, nell'avvicinarsi, attira l'attenzione di Dante e del suo maestro appunto

per un confuso suon che fuor n'uscia;

e, da principio, per non avere in sè *via nè forame,* manda un mormorìo indistinto ed incomprensibile cui è paragonato da Dante il mugghio del

bue cicilian che mugghiò prima
col pianto di colui (e ciò fu dritto)
che l'avea temperato con sua lima.

Ma finalmente le parole trovano la loro via su per la punta della fiamma e dànno ad essa quella vibrazione medesima, quel *guizzo*

che dato avea la lingua in lor passaggio.

---

(1) *Par.*, XX, 22.

E così viene ad esser descritto il modo di formazione del suono per entro la fiamma in cui l'anima di Guido s'avvolge. E già, parlando d'Ulisse, Dante aveva adombrato questo concetto del suono che prima appare confuso e poi trova la sua via, pienamente formandosi, là, dove dice:

> Lo maggior corno della fiamma antica
> cominciò a crollarsi mormorando
> pur come quella cui vento affatica.
> Indi la cima qua e là menando
> come fusse la lingua che parlasse
> gittò voce di fuori e disse... etc. [1]

Ma le immagini di cui il Poeta si vale per ritrarre il fenomeno della formazione del suono, sono diverse in Inferno da quelle che adopera nel Purgatorio. Là abbiamo la fiamma agitata dal vento e l'orribile macchina entro la quale i condannati eran posti a bruciare; qui abbiamo il ruscello che chiaro va mormorando *giù di pietra in pietra,* qui abbiamo il cenno alla zampogna e alla cetera.

Finalmente tra i versi del Poema in cui si adombrano concetti estetici è da ricordare il verso 9 del canto XXVIII del *Paradiso.*

Con una comparazione nella comparazione, il Poeta dice di essersi rivolto al cielo per verificare se il punto luminosissimo che vedeva riflesso negli occhi di Beatrice corrispondeva alla realtà, come

(1) *Inf.,* XXVI, 85.

chi vedendo riflessa entro uno specchio una fiamma si rivolge

> per veder se il vetro
> gli dice il vero e vede ch'ei s'accorda
> con esso, come nota con suo metro.

Qui, dice l'Ottimo, *l'Autore vuol mostrare che egli sa quella scienza ch'è detta Musica.* Anzi, aggiungo io, vuol mostrare che conosce i rapporti che devono intercedere fra la musica e la poesia quando sono insieme congiunte.

Sebbene il concetto non muti e la diversa interpretazione data dai commentatori a questo passo non influisca sulla determinazione del principio estetico affermato da Dante, tuttavia è necessario ricordare, in primo luogo, che le parole *nota* e *metro* sono in modo non solo diverso, ma diametralmente opposto, interpretate dai chiosatori e antichi e moderni.

Alcuni, come il Biagioli, il Passerini, il Casini, intendono per la *nota* le parole cantate e pel *metro* la musica che le segue e misura. Altri invece, come l'Ottimo, il Lombardi, il Bianchi, il Tommaseo, intendono proprio alla rovescia: cioè per *nota* la musica e per *metro* la poesia. I primi osservano che *nota* è usata nel senso di parola da Dante medesimo del XVI dell'*Inferno* quando dice:

> per le note
> di questa Commedia, lettor, ti giuro...

Ma non mi sembra sufficiente ragione, perchè anche altri termini musicali sono talvolta trasportati da Dante a diversa significazione, mentre poi sono talvolta adoprati nel loro senso proprio; così il vocabolo *tuba,* di cui Dante si vale tante volte nella sua reale significazione di tromba, è per traslato applicato alla poesia quando dice;

> Cotal qual'io la lascio a maggior bando
> che quel della mia tuba... (1)

Nota è, generalmente parlando, termine proprio della musica ed a questa meglio che alla parola si riferisce. E così s'intendeva anche ai tempi di Dante o poco dopo, se l'Ottimo dopo avere spiegato: *Nota con suo metro, cioè col suo verso,* aggiungeva: *Nota è quella che si dà al canto, o sia ecclesiastico o sia seculare.*

Ma vi ha di più: Dante medesimo ci attesta la significazione in cui si usa e il vocabolo *nota* e il vocabolo *metro.* Così, nel *De Vulgari Eloquentia* formula una precisa distinzione fra i termini adoperati a indicare la poesia e quelli adoperati a indicare la musica, ponendo il vocabolo *nota* tra quelli che non alla prima ma alla seconda si riferiscono; *nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel tonus, vel* NOTA, *vel melos.* (2) Di contro, nell'ultimo canto

(1) *Par.,* XXX, 34.
(2) L. II, c. VIII.

dell'*Inferno,* accingendosi a descrivere l'orrore della Giudecca, dice

e con paura il metto in metro, [1]

cioè in verso. E che proprio ai rapporti tra la musica e la poesia egli intendesse di alludere, si rileva anche da due altri passi del *Convivio* (il libro che, come scriveva Cesare Balbo nella Vita di Dante *dovrebbe essere il Manuale dei commentatori della Divina Commedia*), che a bella posta ho voluto riserbare a questo momento del nostro studio.

Nel cap. XII del Trattato II, parlando della *Tornata* che nella canzone solevan fare i dicitori perchè *con certa parte del canto ad essa si ritornasse,* l'Alighieri soggiunge: *ma io rade volte a quella intenzione la feci: e acciocchè altri se n'accorgesse, rade volte la posi coll'ordine della canzone, quanto è al numero che alla nota è necessario.* E più tardi, nello stesso capitolo, dice che la canzone, mentre per la costruzione *si pertiene alli grammatici* e *per l'ordine dello sermone alli rettorici,* invece *per lo numero delle sue parti* si pertiene *alli musici.*

Ora è fuor di dubbio che in questi due passi per *numero* s'intenda il *metro* del verso, secondo la significazione data a questa parola, per modo d'esempio, da Ovidio, che chiama il legar le parole in metro *nectere verba numeris,* da Orazio che i metri

---

[1] *Inf.,* XXXIV, 10.

liberi dalle regole chiama *numeros lege solutos* etc. etc. Parlando adunque il Nostro del *numero,* o *metro,* necessario alla *nota,* cioè, come dice il Giuliani, *quale si richiede al canto,* viene a porre in chiaro che allude ai rapporti intercedenti fra la musica e il verso, proprio nello stesso modo con cui, nella Commedia, dice *come nota con suo metro.*

Prima di procedere innanzi occorre, a questo punto, far cenno di una diversa lezione del passo dantesco che resulta dal commento di Benvenuto da Imola, e di una interpretazione totalmente diversa che è data dal Cesari.

Benvenuto, invece di *nota con suo metro* ha *corda con suo metro* e spiega: *sicut chorda in cithara vel alio instrumento musico concordat cum cantu sibi correspondente.* Ma tale lezione non mi sembra accettabile, per lo strano concetto del concordare di una corda col canto che a lei (?) corrisponde!

Il Cesari poi mette innanzi un'ipotesi singolarissima che potrebbe avere per noi musicisti speciale attrattiva, offrendoci modo, se l'accettassimo, d'inferirne un altro argomento intorno alle cognizioni di Dante nel tecnicismo musicale. Egli sostiene che *nota* è proprio e materialmente il *segno* della nota musicale, e *metro* il *valore* della medesima. E fa questo esempio: *una battuta, in tempo di due, o tre o quattro quarti, porta talora diverse note (o più o meno ratte come vuole il maestro e l'aria) cioè alcune minime, altre crome ed altre biscrome e via via: legate*

però e compartite con tal misura che rispondano al suddetto tempo: ora queste crome o biscrome sono segni di varia figura, con uno o due o più tagli, che segnano il valor di ciascuna. Se dunque questa figura di ciascuna nota sia la giusta, che in tutto rappresenti e risponda al suo valor naturale e al compartimento del tempo, allora la nota s'accorda (dico io) col suo metro: e la croma è segnata a punto come porta la misura del tempo.

Ma l'ingegnosa spiegazione, se alletta, non persuade. Essa appare troppo sforzata e sottile, mentre è molto più semplice e più naturale che *nota* e *metro* indichino rispettivamente *musica* e *poesia*, tanto più se si pensa che ai rapporti tra queste due arti Dante ha avuto l'occhio più volte. Oltre ai passi del Convivio che ora abbiamo citato, dobbiam ritornare col pensiero ad un luogo dello stesso Trattato, che già esaminammo sul principio di questo lavoro. Ivi, come il lettore ricorda, Dante dice che la musica è tutta relativa, *come si vede nelle parole armonizzate e nelli canti, de' quali tanto più dolce armonia resulta quanto più la relazione è bella.*

Ora da tutti questi passi è posto bene in rilievo il principio estetico formato da Dante, relativo alla necessità di una conveniente rispondenza tra le parole e la musica: rispondenza che deve esistere sì per l'indole della melodia, appropriata alla significazione del testo, sì per l'andamento, pel ritmo, pel valore delle note che ha da corrispondere alla suc-

cession delle sillabe. Anche senza tener conto che, se non il canto Gregoriano, l'antecedente canto Ambrosiano era *sillabico* e si fondava sulla *metrica* del testo, come sulla metrica fondavano i Greci la musica loro, certo si è, che in ogni lingua ed in ogni poesia le sillabe hanno un valore che non dovrebbe essere trascurato, come pur troppo tante volte accade anche ai dì nostri, da coloro che vi pongono sotto le note. Onde, a me piace terminare augurando che i nostri compositori non dimentichino come uno dei canoni fondamentali dell'estetica musicale consista appunto nell'osservare scrupolosamente le ragioni anche metriche e prosodiache della poesia che vogliono rivestire di musica, per modo che veramente la *nota* concordi *con suo metro.*

CONCLUSIONE

Nessuna forma dell'arte musicale è dunque estranea al Poeta. Ma, se bene osserviamo, delle due fondamentali manifestazioni di essa, la vocale e la strumentale, solo la prima è direttamente ed effettivamente introdotta nel Poema. Della musica strumentale è pur fatto cenno più volte, ma sempre per via d'immagini e di comparazioni, eccezion fatta pel corno di Nembrotte, unico suono strumentale che si oda nei tre regni dell'oltretomba dantesco. I trovatori, come Folchetto da Marsiglia e Arnaldo Daniello, i re, come Pietro d'Aragona

> che s'accorda
> cantando con colui dal maschio naso (1)

cioè con re Carlo I di Provenza, forse prendendo parte insieme alla *Salve Regina* intonata all'unisono dalle anime tutte, sedenti *in sul verde e in sui fiori,* forse, come pur suppose il Bellaigue, eseguendo un *Discanto,* quella primitiva forma di polifonia a due

---

(1) *Purg.,* VII, 12.

voci cui abbiamo accennato sul principio di questo studio; e le donne, come Matelda e Piccarda, nella realtà, come Lia e come la Sirena nel sogno, i bambini che ci fanno udire le loro voci bianche o, come Dante le chiama, le *voci puerili,* [1] ed i santi come S. Giovanni Evangelista e S. Pietro, tutti cantano e nessuno mai suona. Neppur suonano i beati nè gli angeli che, per converso, i pittori anche quasi contemporanei, o di poco posteriori, e segnatamente l'Angelico, si piacquero di figurare in attitudine di sonare varî strumenti, quali l'arpa, il liuto, le trombe, il cembalo, il salterio, il tamburo.

Date pertanto le condizioni della musica strumentale a quell'epoca, condizioni di assoluta inferiorità di fronte a quelle della musica vocale che già aveva assunto uno sviluppo notevole, era naturale che questa dovesse avere la supremazia nel Poema. Dante non poteva immaginare a quali altezze sarebbe poi giunta la polifonia strumentale, che, si può dire, soltanto nell'epoca nostra si è fatta dominatrice nel regno dell'arte, succedendo alla melodia individuale che pur fu per tanto tempo sovrana. Ma il medio-evo fu il regno della polifonia vocale che, a così dire, costruiva grandiosi edifizî d'architettura composita, la maggior parte dei quali erano innalzati a gloria di Dio. Perciò, a celebrare appunto la gloria di Dio, Dante chiama sovra ogni

---

(1) *Par.*, XXXII, 47.

altra questa forma dell'arte, più confacente al suo scopo, più viva al suo tempo e di cui aveva certamente maggiore contezza.

Anzi, se bene osserviamo, fatta eccezione per l'*Osanna Sanctus Deus Sabaoth* cantato da Giustiniano, i canti monodici non hanno mai l'ufficio di celebrare l'Eterno: Casella intona una canzone di Dante; gli spiriti volanti dicono esempî di carità: gli angeli che cancellano i P dalla fronte del Poeta, cantano Beatitudini: vaghi e indefiniti sono i canti di Matelda, di Lia, di Arnaldo Daniello, dello stesso S. Pietro: in lode di Maria e non di Dio è il canto che intuona Piccarda.

Invece ad esaltare l'Onnipotente, Dante introduce i grandi cori o unisoni o polifonici, i quali veramente assumono una solennità degna dell'altissimo fine.

Noi musicisti dobbiamo pertanto esser grati al Poeta dell'onore che ha fatto all'arte dei suoni. Il Paradiso si può dire tutto formato di luce e di musica, i due elementi puri, i due elementi indistruttibili, che soli potean valere a ritrarre la pura, l'indistruttibile gioia delle celesti coorti. E l'accrescersi di questa gioia è sempre parallelo all'accrescersi della soavità della musica, onde l'Ottimo notava che: *come cresce bellezza d'animo così cresce dolcezza di melodia,* e aggiungeva volersi da Dante che come i beati *sono più o meno eccellenti in beatitudine così sieno li loro canti.* Una gentile scrittrice

francese [1] osservava che nel Paradiso: “*la joie n'est pas seulement lumière, elle est musique, elle est mélodie, mélodie telle, que celle qui resonne le plus doucement ici-bas semblerait un nuage que dechire le tonnerre, comparée aux accents de cette lyre, et la musique terrestre, comme la lumière visible, ne sont que les ombres de la céleste musique et de l'invisible lumière! Il faut souvent revenir sur le rythme du mouvement qu'imprime au Paradis entier l'*AMOUR QUI, *selon Dante,* MEUT LE SOLEIL ET LES AUTRES ÉTOILES. *Car rien ne peut donner ici-bas l'idée de l'intensité que possède la vie éternelle. Et pour la figurer, Dante accelère les danses, multiplie les chants, accroît l'ardeur des joyaux. Perles animées, topazes vivantes, rubis ensoleillés, vies revêtues de joie, feux sacrés, amours innombrables, fleurs immortelles, lampes allumées au souffle de l'Esprit Saint. Beethoven obéissait au même principe en accélerant le rhythme aux derniers chants de la IX*me *Symphonie*„.

Tutta questa musica che Dante ha diffuso nel suo Paradiso è come udita da noi, e vale a darci un'idea di quel regno di felicità suprema ed eterna. Il Poeta può ben dichiarare di non aver parole atte a significarne il fascino soprannaturale; può ben dire che quei canti non li sa se non *chi lassù gaude,* che son *labili e caduci* dalla sua memoria, che in terra

---

(1) LUCIE FÉLIX FAURE, *Les femmes dans l'oeuvre de Dante,* p. 247. Paris, Perrin, 1902.

non potrebbero assomigliarsi, che la sua fantasia non glieli ridice, che non possono essere noti

se non colà dove gioir s'insempra;

ma l'insieme, il complesso di quelle melodie giunge a noi, come un'eco del mondo di là e ci fa sentire qualche cosa del Paradiso. Al quale effetto Dante giunge, non solo coll'introduzione della musica nel divino Poema, ma altresì colla possente e variata musicalità del suo stile, che il Balbo [1] diceva *simile a quelle forti composizioni musicali che, piene di melodie e d'armonie, ci rapiscono l'anima al primo udirle bensì, ma confusamente e senza lasciar tempo o respiro a distinguerne le bellezze: e non è se non dopo molte audizioni che arriviamo a intenderle compiutamente.*

A formare questa musicalità dello stile, quanti elementi musicali concorrono! Tutte le voci della Natura, coi mille suoni de' suoi venti, delle sue fonti, de' suoi mari: tutte le voci degli animali, con quella lor variatissima gamma di suoni che conduce dal ruggito del leone al canto della lodoletta; tutte le voci degli umani, col diverso accento che presta lor la passione: e finalmente tutti gli echi della musica vera e propria, strumentale e vocale, risuonano per entro il verso di Dante. E quel verso che ora sa avere *le rime aspre e chioccie,* ora sa effondersi nelle

---

(1) *Vita di Dante,* pag. 314. Firenze, Le Monnier, 1853.

più squisite dolcezze, corre e risuona e colora, colla varietà delle sue intonazioni, tutte le parti della sublime Trilogia. Della quale anche gli antichi notarono il valor musicale: così, tra gli altri, l'Anonimo interprete della *Commedia*, in Ferrara, il quale scriveva: " *Non voglio mandare in oblivione la suavissima musica e piena di sensuale dilettazione, la quale per tutta l'opera è contenuta per le joconde e limate rime con mirabile arte composte et eziandio per la proporzione dei versi con giusta e debita misura* ". [1]

E già nella seconda metà del Trecento, il fiorentino Antonio Pucci, trombetta di palagio, campanajo, pubblico banditore, cantatore di piazza e poeta, *breviando per rima* nel suo *Centiloquio* la *Cronica* di Giovanni Villani, aveva chiamato le sette scienze a piangere sulla bara dell'Alighieri e tra queste era quella che

Musica ha nome, che tutta si squarta,

cioè che si dilania per la perdita del grande Poeta. Ed essa così si esprime, nel pianto:

Or chi avrà pietà del mio tormento
  Poichè perduto ho l'allegrezza e il canto?
  O Dante mio, che non fu mai stormento
Al mondo con sì dolce melodia
  Nè che facesse ogni uditor contento,
  Come la tua solenne Commedia
Che accordò sì le corde al suono umano
  Che 'l pregio di Boezio s'andò via!

---

(1) V. Ferrazzi, *Manuale Dantesco*, vol. II, pag. 309.

Facciamo un salto nei secoli e leggeremo negli *Eroi* del Carlyle queste eloquenti parole: “*Il poema di Dante è un canto. È Tieck che lo chiama un canto mistico e non scandagliabile.... Io rivolgo a Dante la lode più alta quando dico della sua* Divina Commedia *che è, sotto ogni rispetto, essenzialmente un canto. Nel suono stesso che rende, vi è un* canto-fermo: *essa procede come per un canto. Il linguaggio, la semplice sua* terza rima *l'aiutava in ciò senza dubbio. Si legge tutta di seguito, naturalmente, con una specie di salmodia. Ma io aggiungo che non poteva essere altrimenti; poichè l'essenza e la materia dell'opera sono esse stesse ritmiche. La sua profondità, la sua passione trascinante, la sua sincerità la fanno musicale. Andate assai al fondo ivi è della musica ovunque.... Dante è il porta-voce del Medio Evo: il pensiero di cui allora si viveva s' innalza là, in una musica eterna.... Dante, l'uomo italiano, fu mandato sulla nostra terra per incarnare musicalmente la religione del Medio Evo, la religione della nostra Europa moderna e la sua vita interiore* „.

Anima incline alla malinconia *per natura e per esercizio di studî,* come Benvenuto diceva, Dante non poteva non amare la musica, della quale, al dire di Benvenuto medesimo, hanno bisogno e i *giovani e gli uomini d'indole malinconica, secondo che osserva il Filosofo.*

Anima di artista sovrano, egli non poteva aver della musica se non un alto ideale: perciò disse più

volte che nessuna parola (neppure la sua così viva e possente!) potrebbe valere ad esprimerla, giacchè la musica sorpassa la parola, anzi, come pure fu detto, nasce là dove la parola finisce. E perciò ancora, la volle compagna sua inseparabile nel viaggio pei due regni della Penitenza e della Beatitudine, consolatrice nel primo, glorificatrice nell'altro, ministra insieme di diletto e di doglia, purificatrice e liberatrice dell'anima e poi elevata all'ufficio di celebrare la grandezza di Dio. Non solo; ma al contatto colla musica il suo verso assunse meravigliose dolcezze e con essa quasi si fuse in un amplesso d'amore; giacchè, sempre di amore, umano o divino, sono i canti nella Divina Commedia. Essi risuonano *quando amore spira:* quando amore spira, il Poeta li *nota,* e *a quel modo ch'ei detta dentro* li viene significando, e li consacra all'immortalità del suo libro immortale.

APPENDICE [1]

[1] Avverto che questa *Appendice* altro non può e non vuol essere che un abbozzo dello studio che potrebbe farsi intorno alle composizioni musicali su parole di Dante o di soggetto dantesco. Avverto ancora che di tali composizioni (le quali sono, come il lettore vedrà dagli indici, numerosissime) io ne esamino, e molto sommariamente, una parte soltanto: sia perchè non mi fu dato di aver conoscenza di tutte, sia perchè non volevo che questa *Appendice* riuscisse sproporzionata di fronte al resto del mio lavoro.

Può l'alta poesia prestarsi ad esser rivestita di musica? — Ardua questione che forse i ragionamenti e le disquisizioni dei critici non varranno a risolvere, ma che potrebbe d'un tratto venir risoluta da un genio musicale che, anche contro la generale aspettazione, mostrasse, col fatto, possibile ciò che si ritiene impossibile. A ogni modo, se non impossibile, certo è difficile che i capolavori letterarî si adattino veramente alla musica; la quale, per quanto tenti, specie ai dì nostri, di rigettare ogni vincolo e di liberarsi da ogni pastoja, non potrà mai sottrarsi a quelle leggi fondamentali che derivano dalla sua stessa natura e per le quali la frase melodica ha certe necessità di svolgimento che possono, in alcuni casi, trovarsi a contrasto col libero andamento di una poesia.

Ma ciò non vuol dire, come pur altri sostiene in modo assoluto e reciso, che la buona poesia repugni

all'esser rivestita di note. È sopra tutto necessario distinguere l'altezza dei concetti, la forbitezza dello stile, la potenza della espressione poetica, dalla *forma esterna* della poesia, la qual forma, più di ogni altra cosa, può veramente esser di ostacolo all'applicazione della veste musicale. Nè solo la forma generale per cui, ad esempio, un Poema non potrà prestarsi alla musica, mentre una Lirica sì: ma anche quella speciale dell'uno o dell'altro componimento, per cui anche nella Lirica, che pure è la forma più adatta ad essere musicata, potranno trovarsi poesie che più o meno o punto si prestino a ricever le note. Ciò dipenderà sopra tutto dalla struttura del componimento poetico, dalle sue dimensioni, dalla disposizione e dalla divisione più o meno regolare delle strofe, elementi tutti cui la musicabilità di una poesia si riconnette più specialmente, anche fatta astrazione dall'intimo valore della poesia stessa.

Non si può dunque a tale questione dare una soluzione in senso assoluto. Sostenere che la buona poesia non possa prestarsi alla musica è, a mio avviso, un errore; e tanto più mi sembra strano che vi sia oggi chi segua in un modo generale e reciso questa opinione, mentre si aspira con desiderio ad una elevazione dei testi poetici da musicare, mentre si pongono continuamente in ridicolo le sciatterie e le vacuità della poesia per musica quale usava una volta, mentre pur si hanno esempî riusciti di buona poesia musicata.

Tutti sappiamo quale alimento abbia fornito alla musica da camera tedesca la lirica dei grandi poeti alemanni, segnatamente di Enrico Heine, e come alle fonti di essa si sieno abbeverati musicisti geniali quali lo Schubert, lo Schumann, il Brahms, il Grieg, e altri ancora. E pur nei canzonieri dei poeti italiani antichi e moderni (tra i moderni ognun sa quanto sieno stati sfruttati lo Stecchetti e il Panzacchi, oltre al Carducci, al D'Annunzio e ad altri: fra gli antichi segnatamente il Petrarca ed il Tasso) possono trovarsi poesie di non poco valor letterario, adatte a venir musicate. Il che però non significa che *tutta* la buona poesia possa prestarsi alla musica: bisogna *sapere scegliere,* e in ciò sta appunto l'accorgimento del musicista. Ed oltre a questo è necessario che il musicista, non solo per altezza d'ingegno, ma anche per larghezza e serietà di cultura, sia ben preparato all'arduo cimento e che, accostandosi a un vero e grande poeta, sia in grado d'intenderlo, di sentirlo, d'immedesimarsi con lui.

Ma sulla questione generale io non posso, qui, trattenermi più a lungo: e solo vi ho accennato come a premessa necessaria per la trattazione della musicabilità della poesia dantesca.

Facciamo dunque, innanzi tutto, una distinzione fondamentale tra il Poema e le Liriche.

Con queste la musica osò cimentarsi ben presto, se Casella intonò la nota Canzone; nè solo Casella, ma anche quel povero Scochetto che, per non aver

avuto al pari di Casella la fortuna di esser nominato da Dante nel Poema sacro, è rimasto così lontano dalla fama di lui. — Di questo Scochetto si sa, pel cenno fattone primamente dal Crescimbeni (1) e ripetuto poi dal Quadrio, (2) dallo Zambrini, (3) dal Bilancioni, (4) nonchè da uno storico della Musica, il Burney, (5) che *dette il suono* a quella ballata di Dante la quale, secondo la comune lezione del Canzoniere, comincia:

Deh nuvoletta che in ombra d'amore,

ma che, come dimostrò lo Zenatti, (6) deve leggersi in questo primo verso:

Deh Vïoletta che in ombra d'amore,

alludendovisi ad una donna così chiamata e non a una nuvola.

Il Crescimbeni, ch'ebbe sott'occhio il perduto Codice Boccoliniano, dopo aver riferito, traendola dal Codice stesso, una Ballatella intitolata *Suono,* attribuita anche come composizione poetica allo Scochetto che invece probabilmente soltanto la musicò, così continua a parlare di lui: “ *Questo poeta si può*

(1) *Istoria della Volgar Poesia,* lib. V, classe I, n. 65.

(2) *Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia.* Milano, Agnelli, II, 171.

(3) *Le opere volgari a stampa dei Sec. XIII e XIV.* Bologna, 1874, col. 922.

(4) C. e L. Frati, *Indice delle carte di Pietro Bilancioni.* Bologna, 1892, col. 625.

(5) *History of Music.* Vol. II.

(6) *Violetta e Scochetto,* noterella Dantesca. Catania, Russo, 1899.

credere coetaneo e amico di Dante, perchè nello stesso Codice si truova un'altra Ballatella intitolata Parole di Dante e suono di Scochetto *ed è la seguente che qui trascriviamo per esserci paruta assai graziosa quantunque sia stampata tra le rime di esso Dante nella raccolta del Giunti, con qualche diversità:*

Deh, Vïoletta, che in ombra d'amore, etc.

E da ciò anche caviamo che quantunque suono *presso gli antichi volesse dire il componimento medesimo, nondimeno alle volte importava la Musica colla quale si ornava o l'aria sulla quale si cantava a suon d'istrumenti: e che finalmente potrebbe essere che anche nella suddetta prima Ballata Scochetto non avesse altra parte che il suono, cioè la musica, e del resto ella fosse d'altro autore tralasciato dallo scrittore del Codice* „.

Checchè sia di ciò, null'altro possiamo finora accertare se non che tanto Casella quanto Scochetto intonarono versi di Dante; ma come, in qual forma, con qual resultato, noi non sappiamo.

Sappiamo peraltro che poesie dell'Alighieri furono musicate nel successivo secolo XV dal celeberrimo Josquin Des Prez e più tardi da Adriano Willaert e anche da altri compositori fiamminghi. (1) Quelle musiche, per quanto mi consta, non furono ritrovate finora; ma ben fu trovata nel Cod. 2216 della Biblioteca Universitaria di Bologna e nel

(1) V. Galvani, *Osservazioni sulla Poesia dei Trovatori*, pag. 29, nota.

Cod. 37 del Liceo Musicale della stessa città, la prima stanza della canzon del Petrarca:

Vergine bella che di sol vestita,

musicata da un altro illustre fiammingo, Guglielmo Dufay, (1) come altre poesie del Petrarca poste in musica trovansi nel Codice Panciatichiano 26 della Nazionale di Firenze ed in altri.

È lecito pertanto supporre che, a differenza di Casella il quale, come fu detto, deve aver adoprato per musicare la canzone di Dante lo stile monodico, probabilmente con accompagnamento strumentale, il Des Prez ed il Willaert musicassero i versi di Dante nella stessa forma adattata da altri Fiamminghi pei versi di Francesco Petrarca, e comune alla loro scuola, cioè a più voci e nel medesimo stile che usavano per la musica chiesastica. D'altra parte questo èra allora il sistema vigente: ed anche alle poesie di soggetto profano che avrebbero richiesto una veste musicale snella, delicata, leggiadra, si applicava la pesante cappa dello stile polifonico, quale precisamente usavasi in chiesa.

Tra le stesse poesie liriche di Dante è poi necessario distinguere le Canzoni dalle Ballate. Delle prime, come vedemmo, egli stesso ci dice che rade volte le fece coll'intenzione che fossero musicate: (2)

---

(1) V. gli scritti del D. G. Lisio, in *Rivista Musicale Italiana,* anno I, fasc. 2°.

(2) *Convivio,* II, 12.

mentre parlando delle Ballate afferma che, a differenza delle Canzoni le quali possono stare di per sè stesse e non hanno bisogno di musica, esse Ballate hanno necessità dei sonatori e per loro proprio son fatte: " *Cantiones per se totum quod debent efficiunt, quod Ballatae non faciunt (indigent enim plausoribus, ad quos editae sunt)* „. (1)

Al quale concetto si accorda l'ultima strofa di quella nota Ballata che comincia col verso:

Per una ghirlandetta,

strofa che accenna al fatto dell'essere stata la poesia composta per musica, e che suona così:

Di fior le parolette mie novelle
han fatto una ballata:
da lor per leggiadria s'hanno tolt'elle
una veste ch'altrui non fu mai data.
Però siete pregata,
quand'uom la canterà,
che le facciate onore.

Delle musiche che possano aver rivestito questa ed altre ballate di Dante nei tempi antichi non abbiamo notizia: e bisogna ormai scendere fino ai dì nostri per trovare che il pensiero dei musicisti si sia novamente rivolto alla lirica dell'Alighieri. Ma ora, che abbondante fioritura! Se non che in molta parte (è d'uopo convenirne) di assai scarso valore. Non già che manchino composizioni pregevoli dal

(1) *De Vulgari Eloquentia*, II, 3.

punto di vista musicale; ma assai raramente il concetto informativo di esse può considerarsi degno del tema. Molti dei musicisti moderni (fortunatamente non tutti), trattando o canzoni o ballate o sonetti di Dante, si son comportati come se avessero sotto mano un testo qualsifosse per una romanza da camera: nè han pensato che bisognava mettersi per altre vie, che bisognava fare qualche cosa di caratteristico e di diverso dal solito. Pochi han pensato che certi procedimenti, non encomiabili mai se pure ammessi dall'uso, come quello del ripetere più volte le stesse parole, erano inconciliabili coi versi di Dante. Quale orecchio, ad esempio, non si ribella quando, nel celebrato e tormentato sonetto: *Tanto gentile e tanto onesta pare,* sente ripetere tre o quattro volte: *onesta pare, onesta pare, onesta par?* — I musicisti moderni non si sono, per molta parte, investiti dell'idea e del sentimento dantesco: non hanno cercato di ritrarre il colore di quella poesia e del tempo cui si riferisce, non si sono elevati all'idealità di quell'arte. E hanno composto, sui versi di Dante, delle romanzine più o meno leggiadre, ma nelle quali il contrasto tra l'atteggiamento della poesia e quello della musica è troppo spesso stridente. Peggio poi quando taluno ha tentato di sfoggiare dottrina: chè allora l'artificio della forma è venuto a sovrapporsi alla vacuità del pensiero.

Ancora è da notare come pochissimi abbian pen-

sato a dare alla musica loro il tipo dello stile antico. Non già, s'intende, che fosse possibile adottare quello stile che poteva essere in vigore nel Secolo XIV e che non avrebbe potuto applicarsi ad una composizione musicale moderna; ma poichè gli inizî dell'arte musicale, quale noi l'intendiamo, sono d'assai posteriori a quelli della poesia, e i secoli XV e XVI rappresentano nella musica il sorgere dell'*ars nova,* come il XIV rappresenta nella poesia il sorgere del *dolce stil novo,* così il risalire, *cum grano salis,* alle forme stilistiche di quei tempi sarebbe forse bastato a dare alla musica un sapore arcaico che, proporzionalmente alla diversità dei tempi e al diverso stato di maturità delle due arti, avrebbe potuto corrispondere a quello delle poesie da musicare, e così destare nell'animo degli ascoltatori un'impressione di antichità più consono all'indole delle poesie musicate.

A buon conto, tale impressione riuscirono, almeno in parte, a destare quei pochi musicisti che parvero ispirarsi a questo concetto. Così Arrigo Boito, oltre che illustre compositore, letterato cólto e geniale, riuscì, in un piccolo suo lavoretto, a ritrarre con efficacia i tre versi della Ballata dantesca:

> Per una ghirlandetta
> ch'io vidi, mi farà
> sospirar ogni fiore;

sulle quali parole ha egli composto una melodia a canone, per due voci, all'antica, tutta grazia e fre-

schezza, assai ben rispondente, nella sua troppo fugace brevità, all'indole del testo poetico. E così pure Michele Saladino, il quale, prendendo a trattare la canzone dantesca:

Amor, dacchè convien pur ch'io mi doglia,

ha immaginato una forte composizione a quattro voci sole, maestrevolmente condotta, nella quale pur sentiamo passare un soffio dell'antica e severa arte polifonica.

Di contro si è oggi accentuato, presso alcuni compositori, il concetto di valersi, per la musicazione dei versi danteschi, dei procedimenti moderni, sia per uniformarsi ai nuovi bisogni e al nuovo indirizzo dell'arte, sia per profittare di quella maggior libertà e latitudine che lo stile moderno consente: onde molti si avvisano di poter meglio adattare alla poesia la melopea declamata e sciolta da ogni vincolo di disegno melodico, i ritmi vaghi ed indeterminati, che non la vecchia melodia dalle forme quadrate e dai contorni precisi, e i ritmi regolarmente composti.

Da tali concetti appare mosso, ad esempio, il signor Carlo Podestà, il quale, oltre che al racconto di Francesca da Rimini, appose le note al sonetto

Negli occhi porta la mia donna amore,

a quello:

Amore e cor gentil sono una cosa,

e al consueto

Tanto gentile e tanto onesta pare

del quale ultimo parlerò insieme cogli altri.

Il Podestà si rivela musicista valente e bene esperto nel maneggio dei procedimenti tecnici acquistati dall'arte moderna, ma non sempre caldamente ispirato. Le musiche colle quali egli ha vestito i su citati sonetti sono notevoli per lo spunto felice in entrambe le composizioni, e per la elaborata armonizzazione. Però è da avvertire che la limpida onda del loro inizio a poco a poco s'intorbida, appunto per la ricercata e studiata complicazione dell'accompagnamento, per modo che nell'insieme riescono fredde e non producono quell'impressione di semplicità e di sentimento che destano, senza la veste musicale, i due soavi sonetti di Dante.

Al quale proposito mi sembra opportuno ricordare come, fin dal Seicento, G. B. Doni scrivesse che la melopea declamata o melologo che dir si voglia " *in un certo modo non apparisce nè canto nè favella, ma un terzo contraffatto che corrompe il naturale et con poco d'artifizio il ristora. Alla quale maniera di canto conviene molto bene quello che disse Cesare ad un mal recitante:* SI CANIS, RECITAS, SI RECITAS CANIS. *Et se vogliamo giudicarne senza passione, vediamo per esperienza che di gran lunga più ci diletta uno che con buon garbo favelli, che se di tale melodia si serve. Nè è maraviglia; perchè le cose na-*

turali di rado, o non mai, ci vengono in fastidio; dove le forzate et insolite presto c'attediano „. [1]

Assai migliori mi sembrano i componimenti di O. T., cui dobbiamo ben quattro melodie dantesche: nè fa meraviglia, perchè sotto quelle iniziali si cela il nome di Oreste Tommasini, il quale essendo, oltre che musicista, storico e letterato valentissimo, possiede quella preparazione di cultura che è necessaria a chi voglia cimentarsi nell'ardua impresa di associare la musica alle parole di Dante.

Anch'egli, come il Boito, ha musicato, ma intera, la Ballata

Per una ghirlandetta

alla quale ha dato un carattere assai vivace e quasi popolare, elegante e affettuoso, e un accompagnamento leggero che ben la riveste. Però il passo: *mi farà sospirar ogni fiore,* ricorda un poco la *Serenata inutile* di Giovanni Brahms.

Lo stesso Tommasini ha musicato il sonetto

Voi che portate la sembianza umile;

e questo è un pezzo bene ispirato per sentimento e ben condotto per forma, nel quale sono specialmente da notare i primi accordi che hanno un movimento, per così dir, singhiozzante, e certi semitoni discendenti che esprimono assai bene il dolore ed il pianto.

---

[1] G. B. Doni, *Discorso sesto sopra il recitare in scena con l'accompagnamento d'istrumenti musicali.* Roma, Fei, 1611.

La ballata

Quantunque volte lasso mi rimembra

pur da lui posta in musica, non mi sembra molto spontanea, ma bene armonizzata; e in essa merita di esser notata, per lo slancio ottenuto a mezzo di una progressione, la frase *Ond'io chiamo la morte,* cui fa contrasto il dolce motivo che la segue, con felice passaggio di tono, alle parole:

Comé soave e dolce mio riposo.

Corretta, ma meno originale e meno sentita, mi pare la musica del Tommasini sul sonetto

Tanto gentile e tanto onesta pare,

intorno al quale si esercitarono inutilmente numerosissimi compositori, alcuni dei quali anche illustri. Il Tebaldini [1] racconta che nel Decembre del 1895 il compianto Ponchielli gli fece udire la sua composizione sul famoso sonetto, e ch'egli Tebaldini, dopo averla ascoltata col dovuto rispetto, non potè trattenersi dall'esclamare: " Maestro, non le pare che questo sonetto di Dante sia già per sè stesso tale musica, che null'altra si possa ad esso accompagnare? "

Or bene, non sarebbe forse in ciò la ragione onde nessuno dei musicisti che lo tentarono ha fatto

(1) *Rivista Musicale,* anno V, fasc. 2º. - La musica nella settimana di Pasqua a Parigi.

buona prova, e nessuna pagina musicale, neppur la migliore, vale la centesima parte di quella poesia? — Maestri di vaglia e pur diversi tra loro per indole, per studî, per nazionalità, come Ponchielli, Hans de Bülow, Rubinstein, hanno fatto tutti mediocrissime cose, non riuscendo ad uscire dal tipo convenzionale di una romanzetta da camera, tipo che contrasta stranamente coi versi di Dante Alighieri. Così una delle sue solite canzoni vi ha tessuto su Augusto Rotoli; nè meglio son riusciti il Luzzi e il Campana.

Ebbe un certo successo la romanza composta sullo stesso sonetto da Ciro Pinsuti; ma veramente non esce neppur essa dal solito stampo, ed è anche, nella forma, alquanto antiquata.

Riccardo (non so chi si nasconda sotto questo pseudonimo) ha composto addirittura una *Barcarola,* e assai stiracchiata, nella quale, oltre tutto, le parole sono spesso mal collocate; e il Podestà ci ha dato una cosa intricata e complicata che riesce priva di sentimento e d'effetto. Meglio di tutti, a mio avviso, è riuscito nel porre le note al tormentato sonetto, il vecchio Luigi Bandelloni che, almeno, ha scritto una musica semplice, ingenua, di sapore un po' arcaico, e perciò più conforme all'indole delle parole. È poi affatto inutile tener conto di parecchie altre composizioni sullo stesso sonetto, meschine canzonette di vecchia forma, roba senza valore e ormai anche passata di moda. Onde su questa parte rela-

tiva alla lirica dantesca non è il caso d'intrattenerci più a lungo.

Piuttosto giova ricordare che anche alle rime sacre dell'Alighieri si rivolse, e più felicemente, la musica; non foss'altro perchè quel *Pater Noster* e quella *Ave Maria* che fanno parte del *Credo* di Dante, (o, almeno, a lui attribuito), furono musicati da Giuseppe Verdi. Il *Pater noster* a 4 voci sole, è una composizione di elevato concetto e di magistrale fattura, cui la severità dello stile e la forma a *canone* danno l'impronta chiesastica, mentre di quando in quando prorompe, con tutto lo slancio delle sue frasi larghe e possenti, la vena verdiana: l'*Ave Maria* è una melodia dolcissima, piena di sentimento soave, alla quale il sottile e leggiero accompagnamento di soli strumenti ad arco si sposa con tutta leggiadria e con tutta finezza.

Se pertanto è grave e di difficile soluzione il problema dell'applicazione della musica alle liriche di Dante, anche più grave e difficile è quello che risguarda la possibilità e il modo di rivestir di musica in tutto od in parte il divino Poema. — In tutto, naturalmente, è senz'altro da escludere, salvo che non si tratti di un lavoro sinfonico (come pure ne abbiamo) che miri, nei limiti segnati alla espressività della musica, a riassumere le tre parti dell'opera dantesca cercando di suscitare, colla varia indole della musica, la diversa impressione delle tre cantiche.

Se pertanto non è possibile musicare per canto

l'intero Poema, è possibile musicarlo in parte, e già fu largamente tentato, sebbene, salvo poche eccezioni, con resultati mediocri. Ma, oltre che le poche eccezioni bastano a provare la possibilità di riuscire (il che dipende in primo luogo dal genio del musicista e poi anche in buona parte dalla scelta del brano da musicare), forse non si è finora indagata a bastanza a fondo, dai compositori, l'essenza del Poema dantesco e non si è pensato a ricercare la forma necessaria perchè la musica possa innalzarsi e adeguarsi alla sublimità del soggetto.

Tal forma potrebbe essere, a mio avviso, quella dell'*Oratorio,* che per la sua elevatezza e per la sua solennità converrebbe al Poema, e che fondendo in sè i due elementi religioso e drammatico risponderebbe anche in ciò all'indole dell'opera dantesca. Di più, coll'oratorio, si potrebbe eliminare in parte una delle più gravi difficoltà che si oppongano alla musicazione della *Commedia,* cioè la difficoltà di ritrarre la parte narrativa quando il Poeta stesso interviene nell'azione o racconta. Il che, adottandosi la forma dell'Oratorio, potrebbe fare lo Storico. D'altra parte la scelta della forma è subordinata all'indole del brano preso a musicare, e in tale scelta consisterebbe appunto l'occhio felice del musicista, e l'indicazione a priori del suo buon gusto artistico.

L'idea di musicare i versi del Poema sorrise a Niccolò Tommaseo [1] che la pose innanzi come uno

---

[1] TOMMASEO, *Nuovi Studi su Dante.* Torino, 1865, pag. 343 e segg.

dei modi migliori per celebrare, nel '65, il centenario di Dante, avvertendo che sarebbe convenuto commettere a più di un musicista di scegliere i passi più adatti e di accompagnarli *con armonie schiette le quali non coprano, ma facciano risaltare e quasi illustrino la parola.* Di più egli animò con varie lettere Giovanni Salghetti a musicare versi di Dante, suggerendogli un buon numero di tratti del Poema che, a suo giudizio, avrebbero potuto prestarsi ad esser rivestiti di note, indicando anche la varietà di effetti che si sarebbe potuto derivarne. Riconosceva il Tommaseo che *ciascuna arte bella ha la sua indole propria e i propri confini, onde non è tutto musicabile quel ch'è poetico;* e a questo dubbio si appoggiava il Salghetti nel rispondere rinunziando all'invito, poichè, com'egli scriveva: *In Dante riuscirebbe oltre ogni dire difficile il rendere i concetti colla stessa concisione di frase, colla stessa spigliatezza di forma, colla quale è scritta la poesia: e certe ripetizioni di parole, con quel testo, offenderebbero gravemente l'intelligenza degli uditori; nè tutte le ripetizioni ponnosi bandire dalla musica.* E aggiungeva di essersi anche provato a simile impresa, ma che, fatto l'esperimento invitando alcuni amici a udire i suoi tentativi, aveva dovuto osservar con dolore ch'essi li ascoltavano senza immedesimarvisi, onde aveva finito disanimandosi dal lavoro su Dante.

Vediamo ora, brevissimamente, quello che si è fatto dai musicisti su tale proposito, e quali furono i resultati ottenuti.

Il più antico ricordo a noi pervenuto di brani musicati del Poema di Dante (non sapendosi se quei Fiamminghi che sopra ho citato musicassero parti della Commedia o pur Liriche) è quello che si riferisce al lamento del Conte Ugolino sotto cui pose le note Vincenzo Galilei. Tra le testimonianze degli antichi giova ricordare quella di Pietro De' Bardi, Conte di Vernio, e quella di G. B. Doni. Il primo, al proposito del Galilei, così scriveva: " *Egli dunque sopra un corpo di viole esattamente suonate, cantando un tenore di buona voce e intelligibile, fece sentire il lamento del Conte Ugolino di Dante. Tal novità, siccome generò invidia in gran parte de' professori di musica, così piacque a coloro ch'erano veri amatori di essa* ". L'altro poi, nel *Trattato della Musica Scenica,* così si esprimeva: " *Era in quel tempo in qualche credito tra' musici Vincenzio Galilei, il quale invaghitosi di quella dotta e virtuosa adunanza, molte cose vi apparò: e sì per l'aiuto che ne ebbe e sì per il suo bell'ingegno e continue vigilie, quell'opera compose sopra gli abusi dell'odierna musica, che è stata poi due volte divulgata con le stampe. Per la qual cosa animato il Galilei a tentare cose nuove e aiutato massimamente dal sig. Giovanni* (1) *fu il primo a comporre melodie a una voce sola, avendo modulato quel passionevole lamento del Conte Ugolino scritto da Dante, che egli me-*

(1) Giovanni de' Bardi padre di Pietro e capo della celebre Camerata Fiorentina.

desimo cantò molto soavemente sopra un concerto di viole. La cosa, senza fallo piacque assai in generale: sebbene non vi mancarono degli emoli che, punti da invidia, nel principio se ne risero.... „

Nulla di più ne dissero il Nelli, (1) l'Arteaga (2) e gli altri che fecero menzione di questo tentativo del Galilei; nè altro possiamo sperar di saperne, se non avvenga che prima o poi se ne rintracci la musica, per tanto tempo e da tanti (compreso Giuseppe Verdi) inutilmente ricercata finora. E sarebbe ventura: sia perchè osserveremmo in qual modo il musicista coltissimo e innamorato dell'arte antica avesse interpretato il pensiero di Dante, sia perchè ci darebbe contezza del primo tentativo di stile monodico, mentre, strana cosa, del Galilei che ne fu l'inventore ci sono rimasti soltanto proprio i Madrigali a 4 e a 5 voci (3) e nessuna monodia.

Intanto è da rilevare come colui che primo im-

(1) Nelli, *Vita di Galileo Galilei.* Losanna, 1793, I, pag. 9: " Introdottosi pertanto ne' profondi studii, fu esso il primo che mettesse il canto in uno stile recitativo e che desse incitamento agli altri di far sentire la musica ne' Teatri e nelle Scene. Pose eziandio in musica i versi di Dante ove il Poeta introduce a lamentarsi il Conte Ugolino....

(2) Arteaga, *Rivoluzioni del teatro italiano.* Venezia, Palese, 1785, t. I, pag. 239: " Nè contento di questo, il Galilei tanto vi si affaticò coll'ingegno che trovò nuova maniera di cantar melodie ad una voce sola, poichè sebbene avanti a lui s'usasse di farle coll'accompagnamento degli strumenti, esse altro non erano che volgari cantilene intuonate da gente idiota senz'arte o grazia: nel qual modo pose sotto le note quello squarcio sublime e patetico di Dante, ove parla del Conte Ugolino, che incomincia: *La bocca sollevò dal fiero pasto,* e in seguito le Lamentazioni di Geremia, che grande applauso trovarono allora presso gli intendenti „.

(3) Pubblicati a Venezia, dal Gardane, il 1° libro nel 1574, il 2° libro nel 1587.

maginò lo stil nuovo dell'arte musicale, cioè il così detto stile rappresentativo o recitativo, si volgesse pel suo esperimento al divino Poema; e come quindi la parola di Dante venga a trovarsi associata, come a tante altre, così anche a quella grande gloria italiana che fu l'invenzione di un nuovo genere d'arte musicale, il quale, fatto rovinare dalle fondamenta tutto il grandioso e pur glorioso edificio della musica polifonica medievale, doveva a quello sostituirsi e divenire dominatore nel mondo moderno.

Ma anche pel sacro Poema accadde, rispetto alla musica, quello che per le liriche del sommo Poeta: cioè che il pensiero dei musicisti, fatta eccezione pel Merulo, non tornò (per quanto mi consta) a rivolgervisi fino quasi ai dì nostri.

Varî, come si potrà vedere dalla Bibliografia musicale aggiunta in fine a questo volume, furono i passi del Poema cui vennero applicate le note: ma i più tormentati fra tutti furono sempre gli episodî del Conte Ugolino e di Francesca da Rimini, come quelli che per la loro diversa ma ugualmente possente drammaticità parvero ai compositori meglio adatti a ricevere una veste musicale. Vero è che il musicare canti del Poema dantesco sembrò, certa volta, al Rossini, opera altrettanto disperata quanto orgogliosa; giacchè, saputo che il Donizetti si era accinto a tradurre musicalmente il canto di Ugolino, così scriveva al maestro Pedroni: “*Ho udito che a Donizetti è venuta la malinconia di mettere in*

musica un canto di Dante! Mi pare questo troppo orgoglio. In una impresa simile credo che non riuscirebbe nemmeno il Padre eterno, ammesso che questi fosse maestro di musica „. Viceversa lo stesso Rossini si accinse posteriormente alla prova, avendo però l'accortezza di scegliere un tratto molto più breve, non intramezzato, come quel d'Ugolino, da parti che assai difficilmente potrebbero convenire alla musica, ed escludendo, cosa che il Donizetti non fece, tutto ciò che racconta in persona propria il Poeta. Onde mentre l'autore della *Favorita* riuscì assai infelicemente nel suo tentativo, l'autore del *Barbiere,* limitandosi alle parole dette da Francesca verso la fine del V canto dell'*Inferno* e che vanno dal verso:

> Noi leggevamo un giorno per diletto

al verso:

> quel giorno più non vi leggemmo avante,

riuscì ad opera di notevolissimo pregio; sopra tutto perchè, coll'intuito del genio, sentì, comprese e rese con efficacia la diversità d'intonazione e di sentimento che corre tra le prime due terzine e le altre. In fatto la melodia che si svolge sulle prime, se pure di forma un po' antiquata, è tutta semplice e piana, e in alcuni punti quasi recitativa, solo acquistando un principio di calda drammaticità all'ultimo verso della seconda terzina:

> ma solo un punto fu quel che ci vinse.

Da questo momento però la melodia (pur conservando nella struttura il vecchio ma glorioso tipo della melodia italiana, dai contorni netti, definiti e precisi, dalla quadratura perfetta, dal periodo ritmicamente composto) si fa passionata e piena di slancio, e alle parole

> Quando leggemmo il disiato riso
> esser baciato da cotanto amante

assume un andamento che vorrei dire materiato di ansia affannosa; e quindi la frase melodica, con un indovinato passaggio di tono, riesce a toccare le più intime fibre del cuore, alle parole

> questi che mai da me non fia diviso,

per prorompere finalmente in un impeto di calorosa effusione, in cui la dolcezza e lo strazio del momento supremo sembrano insieme confondersi, al verso divino:

> la bocca mi baciò tutto tremante.

Il ritorno del primo tema chiude, con tutta semplicità, la breve composizione, che veramente può dirsi degna del genio di Gioachino Rossini.

Questo fu uno dei pochi lavori prodotti dal gran Pesarese dopo il suo *gran rifiuto:* anzi appartiene agli ultimi anni della sua vita, giacchè appare stampato nel 1865 in quella edizione illustrata dell'*Inferno* dantesco che fu fatta a spese di Lord Vernon.

Ma già molti anni prima egli aveva presentito e intraveduto la *musicabilità* dei versi con cui Dante

colorì la dolce e mesta figura di Francesca da Rimini. E nel terzo atto dell'*Otello* (rappresentatosi per la prima volta a Napoli, il 4 Decembre 1816) aveva introdotto un brevissimo ma sublime squarcio di musica che si svolge su alcuni versi del V canto d'*Inferno* e che è una gemma di quell'opera e una delle più patetiche ispirazioni di Gioachino Rossini. Il quale, nella mesta cantilena che il Gondoliere canta passando sotto le finestre di Desdemona:

> nessun maggior dolore
> che ricordarsi del tempo felice
> nella miseria,

ha trovato così efficacemente gli accenti dell'angoscia e del pianto, che *nessun maggior dolore* potrebbe scaturire da quelle note. Sono poche battute, ma di una squisita dolcezza. In esse pare che la gravità della sentenza dantesca, passando sulle inconscie labbra del Gondoliere che forse la pronunzia macchinalmente, senza intenderne il senso profondo, assuma una mestizia nova, resultante appunto dalla semplicità del motivo, in cui la tristezza della frase melodica si mesce alla popolarità della forma. Perchè il Rossini ha ben saputo conservare al canto del Gondoliere l'indole popolare che doveva avere, e si è ben guardato da ogni ricercatezza; ma ha saputo altresì trasfondervi tutta l'intensità del sentimento doloroso che spira dai versi divini, ed oltre ad avergli dato, colla tonalità minore e col tremolo

dell'accompagnamento, un'impronta di ineffabile malinconia, lo ha tratto ad una crescente espressione d'angoscia per dargli poi (alle parole: *nella miseria*) una chiusa al tempo stesso così semplice e così solenne, così pacata e così disperata che veramente ha qualche cosa del tragico. E qui dopo aver ricordato come l'Oettinger, (1) del canto del Gondoliere dicesse: *ce petit récitatif magistralement instrumenté est d'un effet prodigieux,* giova riferire le belle parole che a questo proposito scrisse il Bellaigue, cui noi Italiani dobbiamo esser grati dell'amore che porta alla patria nostra e all'arte musicale italiana, della quale è caldo ammiratore, e illustratore autorevole.

" *La page la plus belle d'Otello,* dice adunque il Bellaigue, *n'est peut-être pas la romance du Saule, mais, peu d'instants auparavant, le chant du gondolier qui passe sous la fénêtre de Desdemona*

nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
nella miseria.

L'effet dramatique de ce passage et de ce chant est sans pareil. A la fin de l'absurde libretto qui semble une parodie de Shakspeare, trois vers de Dante viennent soudain jeter un éclair unique de verité et de vie. Et sa lueur porte loin. Elle nous découvre, un instant

---

(1) Rossini. *L'homme et l'artiste.* T. II, pag. 130.

rapprochées, deux heroïnes inégalement pures, mais douces et tristes et touchantes également: Françoise et Desdemona, soeurs par leur infortune et par notre pitié.

L'effet musical n'est pas moindre, et sublime est ici la mélodie, ou plutôt la mélopée. C'est bien une mélopée qu'il fallait: je veux dire le contraire d'un couplet ou d'une romance: quelque chose de vague et surtout de populaire, afin que le peuple s'unît à l'angoisse de la jeune patricienne et que la cité semblât partager la détresse de son enfant. Ainsi la beauté dramatique, humaine, s'accroît de cette beauté des choses et des lieux que j'allais, mais que je n'ose plus, dire immortelle, puisque à Venise justement elle se meurt. Elle est bien, la triste cantilène, de celles qui flottent dans les nuits de Venise et sur ses eaux. Libre et comme improvisée, elle a des éclats, des écarts aussi qui déchirent. Qu'elle traîne les sons, ou les précipite, ou les brise; soit qu'elle s'élance vers les notes hautes, soit que sur celles du bas elle retombe et s'écrase, tantôt elle fond le coeur et tantôt elle le fend. L'admirable chant a des résonances lointaines. Il fait un sombre pendant à la chanson matinale et claire qu'au début de GUILLAUME TELL, *une barque aussi porte sur d'autres flots. Il est le signe enfin d'une rencontre encore plus glorieuse et peut-être unique entre deux génies, entre les deux génies de la race. Voilà la seule page Rossinienne où la rieuse Italie se soit souvenue de l'Italie dolente et l'ait non seulement comprise mais égalée. Est-ce la poésie qui porta si haut la musique? Peut-être: mais la musique alors*

ne fut pas ingrate. Les sons ont agrandi, creusé la parole déjà si vaste et si profonde. Ils ont ajouté à son âme, et c'est unie à la musique de Rossini, que, depuis un siècle bientôt, la maxime de Dante étend son voile de mélancolie non seulement sur le front de " Desdemona pensive „ mais sur celui de tout infortuné qui se souvient du bonheur „.

Accanto alle due melodie Rossiniane impallidiscono tutte le altre colle quali i compositori tentarono di rivestire musicalmente l'episodio di Francesca da Rimini. Tuttavia ve n'ha alcune che meritano di esser ricordate con lode. Non certo quella del Sanzone, a giudicar della quale basterebbe il titolo solo che è: La Francesca di Dante, *Ballata* in chiave di Sol! Questa composizione, dopo alcune battute colle quali l'autore si è argomentato di ritrarre *la bufera infernal che mai non resta,* ma che sono assolutamente prive d'ogni efficacia descrittiva, non sarebbe altro che un *luogo comune,* anche se avesse per testo una poesia pur che fosse: figuriamoci colle terzine di Dante! Curiosissimi poi sono, ad esempio, il ritornello sulle parole

> questi che mai da me non fia diviso
> la bocca mi baciò tutto tremante

e le molteplici ripetizioni oltre che di queste parole, anche delle successive, perfino con profanazione dei versi danteschi (come il continuo: *non vi leggemmo più*) che danno all'insieme un'aria così pedestre e

così volgare da costituire un contrasto veramente pietoso col verbo del Poeta divino.

Nè migliore, anzi forse peggiore, è la composizione del Rondanina. Egli pure premette all'episodio di Francesca una pretesa descrizione della bufera infernale; ma è proprio il caso di dire che l'autore ha fatto bene a scrivercelo, altrimenti nessuno se ne sarebbe accorto davvero. Al termine di questo brano, prende la parola Dante medesimo per dire:

> O anime affannate
> venite a noi parlar s'altri nol niega

s'altri nol niega, nol niega! E Francesca gli scaraventa in faccia un *O animal,* messo in un modo così curioso che, per esser diviso con una pausa dal seguito, quasi ci fa parere che Francesca abbia voluto fare una maliziosa reticenza prima di dir *grazioso e benigno!*

Il racconto di lei, nella prima parte, non è altro che un vecchio recitativo d'opera, mancante d'ogni originalità e d'ogni efficacia: anzi vi ha un punto in cui pel solito vizio, tanto comune un tempo, di non curare la connessione delle parole tra loro e d'interromperne a piacere la successione anche a scapito del senso, cade addirittura nel ridicolo. Ed è ove Francesca grida: *Se fosse amico il Re!* Del quale dobbiamo attendere tre quarti della battuta medesima e uno della successiva, prima di sapere che non è il Re... di picche, ma il Re dell'universo!

Alle parole: *Siede la terra dove nata fui,* comincia la melodia, che è delle più viete e insignificanti che si possano immaginare. Indi riprende il dialogo fra Dante e Francesca, col solito recitativo teatrale, e quindi un canto incoloro con un accompagnamento colascionesco chiude il racconto della infelice amante che non si stanca dal ripetere *tutto tremante, tutto tremante, sì mi baciò, sì mi baciò!* — Comporre in tal forma su parole di Dante, vuol dire non aver l'idea più lontana della poesia presa a musicare, e commetterne una vera e propria e non giustificabile profanazione.

Anche la composizione del D'Arcais è assai misera cosa, sì per le idee melodiche comuni e non adatte alle sublimi parole, sì per l'accompagnamento convenzionale e antiquato.

A grande distanza da queste sono altre composizioni che pur trattano l'episodio di Francesca da Rimini. Così quella di Claudio Conti (1836-1878), sebbene risenta, come è naturale, dello stile in voga a quel tempo, non è certo priva di pregio. Essa ha per testo le tre terzine comincianti colla parola *Amore;* e la melodia che, sulla prima, corre semplice ma un po' comune, si anima sulla seconda e, a partire dal verso

che come vedi ancor non m'abbandona

sale con una progressione tonale che ben si addice alla crescente intensità drammatica delle parole, e

termina con una risoluzione forte e vibrata che è di non poca efficacia.

Il conte Silveri premette anch'egli, come il Sanzone e come il Rondanina, al racconto di Francesca una descrizione della bufera infernale, ma almeno la sua ha un po' di carattere; giacchè bisogna pur convenire che l'uso delle rapide scale semitonate ascendenti e discendenti (procedimento di cui si son valsi sempre tutti quei musicisti che mirarono a ritrarre il fenomeno naturale della tempesta) [1] corrisponde assai bene per rendere l'effetto del vento. A un certo punto, nella composizione del Silveri, la voce emette un *Ah!* lamentoso, che è quasi un sospiro di dolore e col quale io penso che l'autore abbia inteso di significare (e bene starebbe) il lamento che le anime dei peccator carnali fanno

quando giungon dinanzi alla ruina.

Il canto che segue è di buono stile e bene armonizzato: alcuni punti specialmente sono assai riusciti, come il parlato *soli eravamo* che ha una tinta misteriosa ben rispondente al testo, e la frase

questi che mai da me non fia diviso

assai vibrata e slanciata. La composizione si chiude colla ripresa del tema descrittivo della tempesta e colla ripetizione del sospiro di Francesca.

---

(1) V. Bonaventura, *I temporali nella musica,* " Gazz. Mus. di Milano " Maggio-Giugno 1890.

Come nelle liriche che già esaminammo, così anche nel racconto di Francesca da Rimini il signor Carlo Podestà mostra i suoi intendimenti assolutamente moderni e la sua perizia nel tecnicismo dell'arte. Egli, come fu già osservato da un critico di cui il Taddei [1] riferisce il giudizio, *si serve del parlante in maniera melologica e del recitativo melodico a tempo.* E certo il suo lavoro rivela una lodevole serietà di concetti, ed è abilmente condotto. Ma nell'insieme vi domina una certa freddezza, originata forse dal sistema adottato. Onde giustamente il Taddei si domandava " *se non riesca molto più efficace, specialmente nella frase risolutiva*

la bocca mi baciò tutto tremante,

il Rossini, che rende all'evidenza col modo minore l'ineffabile angoscia di Francesca e prepara in forma assai più semplice ed elegante l'interrompersi della voce che ha ricordato la colpa suprema ".

Egli è che ad ottenere quella efficacia di espressione che è consentita alla musica dalla natura sua, e che è tutta relativa all'indole di quest'arte, la melodia può valere quanto e più della declamazione melopeica o melologica che, spesse volte, illudendosi di poter raggiungere il vero, riesce invece ad una maggior separazione della musica dalle parole, e produce un'impressione di freddezza, per cui lo sperato

---

[1] Nell'opuscolo: *Dante e la Musica.* Livorno, Giusti, 1903.

effetto viene a mancare. E viene a mancare perchè, quando si tratta di un componimento musicale, di qualunque genere sia, l'effetto sull'ascoltante deve raggiungersi con *mezzi musicali* e non con mezzi estranei alla musica. Altrimenti si potrebbe, per meglio raggiungere il vero, addirittura sopprimer la musica.

E si noti anche questo: che quando i compositori, nel musicare l'episodio di Francesca da Rimini, incalzati dalla suggestiva potenza dei versi, si sono lasciati andare liberamente all'ispirazione melodica, sono riusciti sempre più efficaci che quando, frenandosi, hanno mirato ad una interpretazione melologica del testo. Anzi è chiaro che talvolta la poesia dantesca ha meravigliosamente influito su di essi e li ha trascinati quasi loro malgrado alle espansioni melodiche: giacchè al punto culminante dell'episodio, ai versi:

> questi che mai da me non fia diviso
> la bocca mi baciò tutto tremante,

essi, o consciamente o inconsciamente, si sono abbandonati all'impeto della frase melodica già contenuta nella poesia, la quale li ha spinti e magari anche forzati al canto appassionato e disteso.

Tra coloro che musicarono il canto di Ugolino il primo posto spetta indubbiamente al Morlacchi. L'illustre compositore perugino, ch'ebbe ingegno alto e severo, e possedè una profonda dottrina,

tanto da essere stato chiamato il *musicista-filosofo,* meglio di ogni altro si immedesimò nello spirito del canto dantesco e concepì un brano musicale di indiscutibile valore.

Noterò tra breve le ridicolaggini in cui altri cadde musicando il medesimo canto: il Morlacchi per lo contrario riesce a serbare sempre la più dignitosa compostezza, ed esce vittoriosamente anche da quei passi che meno sembrano prestarsi alla musica. La sua composizione è seria, ponderata, ispirata: i recitativi si alternano alle frasi melodiche, e se quelli sono di viva efficacia drammatica, queste sono calde di sentimento e, cosa che pur merita di esser notata, sempre nobili ed elette, nè cadono mai nel volgare. Una armonizzazione dotta e nutrita aggiunge pregio al lavoro, senza togliergli la chiarezza nè diminuirne la spontaneità. Nei punti in cui la parola del Poeta suona più dolorosa il Morlacchi trova accenti di commozione sincera; in altri è cupo e terribile, in altri vibrato e robusto, come nella progressione con cui ritrae l'*Ahi dura terra perchè non t'apristi* e nella frase, che scoppiando improvvisamente in maggiore, chiude il lavoro sul verso:

Ahi Pisa vituperio delle genti!

Finalmente è da notare l'osservanza, per parte del compositore, della prosodia, onde le note non urtano, come troppo spesso avviene, colle parole. Anzi a tale proposito merita di venir ricordato che

alla pag. 8 della edizione del Ricordi (1834) è interpolato un foglietto con cui l'A. fa una variante a due battute, variante che è preceduta da questa dichiarazione: *Il cav. Morlacchi, autore dell'opera intitolata* DELLA DIVINA COMMEDIA DI DANTE ALIGHIERI PARTE DEL CANTO XXXIII DELL'INFERNO, DECLAMATO CON MUSICA; *ed esistente presso G. Ricordi di Milano, ha creduto fare un importante cangiamento nella musicale declamazione di un verso del divino Poeta, onde non ne resti per equivoco alterato il vero senso ed offesa la ragionata espressione delle parole. Invita perciò tutti quelli che possono avere acquistato l'opera suddetta a correggere la musica del sovraindicato verso, facendo uso della variante che segue.* (1)

Questa nota basta a dar la misura della coscienziosa finezza posta dal compositore nell'interpretare musicalmente i versi di Dante.

Il medesimo canto fu, come già dissi, musicato dal Donizetti, il quale non riuscì felicemente nel suo tentativo. Non già che manchino nella sua musica tratti di facile melodia, quale soleva scaturire, con tanta abbondanza, dal cervello del fecondo operista; ma questa melodia, e per la stessa sua essenza, e per la convenzionalità della forma in cui è svolta e

---

(1) Il verso era questo:

Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi,

e il compositore volle evitare l'equivoco che poteva nascere dall'esser troppo vicina alla parola *Gualandi,* la parola *conte* del verso che precede: non volle insomma un *conte Gualandi!*

degli accompagnamenti di cui è rivestita, riesce assolutamente priva di carattere, e mentre scorre lenta e monotona, rimane troppo lontana dalla originalità e dall'altezza del pensiero dantesco.

Alla quale veramente neppure può dirsi che si avvicini il Di Giulio, compositore lucchese spentosi nel fiore degli anni e dotato di non comuni attitudini all'arte: ma la sua musica sul medesimo episodio del Conte Ugolino ha una certa impronta vigorosa che si addice, almeno nel complesso, al carattere del terribile dramma. Alcune parti di questo lavoro, come il principio, il tratto sulle parole

Quando fui desto innanzi alla dimane,

quello sulle parole

Io non piangevo, sì dentro impietrai

sono veramente efficaci: altre cadono un po' nel volgare: sopra tutto la fine, sui versi:

Ahi Pisa vituperio delle genti.

Tutto il lavoro poi risente, come è naturale, l'influsso dell'epoca in cui fu scritto, ed ha, come quasi tutta la musica d'allora, un andamento teatrale e poco eletto, anche per le forme viete dell'accompagnamento. Ad ogni modo però la composizione del Di Giulio non manca di pregi e mostra che l'autore, se non potè elevarsi alla severa purezza della grande arte e se fu trascinato dall'andazzo comune dell'età

sua, ebbe però un certo intuito della drammacità che pervade il canto dantesco.

È poi assai doloroso dover censurare senza pietà la musica onde il Rebbora vestì il canto medesimo del conte Ugolino, perchè la dedica del lavoro alla memoria del figlio quindicenne rapitogli desta nelnell'animo un senso di viva compassione e di profondo rispetto verso il povero padre. Il quale certamente avrà immaginato che il suo dolore lo disponesse a meglio ritrarre quello di un altro padre sventuratissimo, e avrà certamente tentato di mettere nel lavoro tutto sè stesso. Se non che alla bontà delle intenzioni non ha corrisposto l'ingegno, onde egli ci ha dato della musichetta così meschina da riuscire non solo inadeguata alla poesia di Dante ma, specie in alcuni luoghi, assolutamente ridicola.

La composizione del Rebbora occupa, nell'edizione per canto e pianoforte, la bellezza di 41 pagina in quarto: ed una delle cause di tale lunghezza, che la rende pesante e che stanca, va ricercata nel fatto che l'autore, non contento delle dimensioni già non brevi del canto, ne ripete quasi ogni verso, il che produce un effetto orribile massime in certi punti ove le ripetizioni dovevano più studiosamente essere evitate. Basterà, fra le molte, ricordare quelle delle parole: *Fiorentino, Fiorentino; l'Arcivescovo, l'Arcivescovo; che furo all'osso, che furo all'osso, come d'un can forti, forti, forti,* le quali non possono a

meno di suscitare uno scoppio d'ilarità in chi le ascolta.

D'altra parte tutta la composizione non è se non un rifacimento di musica vecchia e ormai logorata dal tempo, in forma teatrale, comune quanto a pensiero, povera quanto ad armonizzazione, priva d'ogni e qualsiasi originalità. E assai curiosi sono certi piccoli intermezzi del pianoforte (tanto perchè il povero cantante possa almeno prendere un poco di fiato) intermezzi brillanti ed allegri, che proprio sono fuori di luogo e stonano colla drammaticità del soggetto.

Certo non ridicola come questa, ma pur di scarso valore è la musica, in parte a recitativi di forma vieta e convenzionale, in parte a cantabili usuali e d'imitazione, con cui il Confidati rivestì il medesimo episodio del Conte Ugolino e quello di Francesca da Rimini: mentre assai migliore, per una certa larghezza e dignità di concetto melodico, è l'altra composizione di lui sulle *parole di colore oscuro* che Dante trova scritte in fronte alla porta d'Inferno. — Le quali veramente, nella scultoria lor concisione e nella loro terribile solennità, ben potevano prestarsi a venir musicate; mentre ciò non poteva essere del 1° canto dell'*Inferno* che per intero osò musicare il Gaggi, profanandolo in una sciatta e volgarissima composizione. — Ma passiamo ormai al *Purgatorio*.

L'episodio della *Pia de' Tolomei* fu musicato assai mediocremente dal Palminteri, e meglio da Filippo

Marchetti che dette alla sua musica un andamento più drammatico. Però nè l'uno nè l'altro di questi compositori raggiunsero, colle note, la squisita dolcezza e la soave, profonda mestizia che è diffusa nelle terzine di Dante.

Salvatore Auteri-Manzocchi, applicando le note ai primi versi del Canto VIII del *Purgatorio:*

Era già l'ora che volge il desio ecc.

compose una musica non ispregevole nella sua semplicità, riuscendo in qualche tratto ad infondere un po' di sentimento nella sua composizione dal tenue disegno e dalle forme modeste. Il *morendo* finale rende abbastanza felicemente, coi suoi semitoni decrescenti, quel senso di mestizia che in noi produce il pensiero del *giorno che si muore.*

Le stesse soavissime terzine di Dante furono musicate da Giulio Roberti che ne fece un Terzetto per Soprano, Mezzo-Soprano e Tenore, intitolato: *L'ora che volge il desio.* A quelle di Dante sono premesse altre parole che narrano dell'ora, del tempo, del clima, del luogo in cui i personaggi si trovano e d'onde odono il suono che spande da lungi la campana della torre, mentre le fronde

quasi a pregar fremevano nel bosco.

Indi comincia il passo dantesco che chiude il pezzo: pezzo assai delicato, sebbene non di grande valore, e che pel dolce *cantabile* sulle prime parole delle

terzine di Dante, per l'imitazione, nell'accompagnamento, dei rintocchi della squilla, e per la soavità con cui termina, dà nel suo insieme, forse meglio di altri, l'impressione almeno approssimativa del quadro così divinamente e insuperabilmente raffigurato da Dante.

È poi noto che alle stesse terzine Arrigo Boito adattò, con finezza di sentimento e di buon gusto, il dolcissimo *Abendlied* dello Schumann.

A mettere in musica la Preghiera di S. Bernardo nell'ultimo canto del *Paradiso* dantesco si volse, fino dal Secolo XVI, il pensiero d'un celebrato musicista italiano: Claudio Merulo. Il quale, adattando naturalmente le forme in uso nel tempo suo, vi tessè sopra un *Madrigale* a 5 voci e fece opera puramente contrappuntistica, di stile rigorosamente osservato. Questa composizione polifonica è fondata sopra alcuni temi che si svolgono a *canone*, ed è tutta condotta a *imitazioni*, in istile fugato, nella tonalità diatonica usata così largamente nella seconda metà del Secolo XVI.

Ad un adattamento delle stesse terzine dantesche a musica già esistente, pensò Leopoldo Mastrigli, che le accomodò a quel meraviglioso *Adagio* della *Sonata quasi una Fantasia* del Beethoven (op. 27, n. 2) conosciuto da tutti sotto il nome di *Chiaro di luna*.

Ma la gloria di creare una pagina di musica degna dell'alto Poeta da cui veniva ispirata, doveva

spettare al gran Verdi, come già per un'altra pagina era spettata, e lo vedemmo, al grande Rossini.

Le laudi alla Vergine Maria *tolte dall'ultimo canto del* Paradiso *di Dante, per quattro voci bianche,* di Giuseppe Verdi, associano la severità dello stile al calore del sentimento e della ispirazione melodica. Delle prime battute il Bellaigue affermava che: *dans la transparence de l'accord parfait, à travers la tonalité claire, on voit rayonner la pureté de la " Vierge Mère, fille de son fils ".* — L'adozione della polifonia, del *canone,* dello stile a *cappella,* se vale a conferire alla musica Verdiana una solennità mistica e religiosa, non impedisce però alla fantasia del Maestro d'infiammarsi e di espandersi in frasi ora vibranti di calda passione, ora velate di dolcissima malinconia resultante anche dal modo minore. Il pensiero musicale che, nelle prime battute, si annunzia semplice e chiaro, a poco a poco forma un intreccio bellissimo che si avviluppa, si svolge e poi si risolve con mirabile maestria di condotta. Quando si giunge alle parole: *in te misericordia, in te pietate, in te magnificenza,* la frase melodica ha una progressione bellissima d'intensità, dopo la quale prorompe verdianamente, alle parole: *in te s'aduna,* per poi ripiegarsi e finire con tutta dolcezza nella squisita semplicità degli ultimi accordi: *Ave, Ave.*

Così, almeno due volte, col Rossini e col Verdi, la gloria di due sommi musicisti italiani è venuta ad intrecciarsi alla gloria di Dante.

In ultimo è necessario, per quanto veramente non si tratti proprio di musica *su parole di Dante,* ricordare il lavoro di Paolo Fodale (1818-1896) intitolato: *Dodici scene drammatiche tratte dalla Divina Commedia.*

Evidentemente l'autore ha sentito la difficoltà, spesso insuperabile, del musicare il testo del Poema divino: e ha voluto girarla, riducendo l'opera sua a scene staccate, con altri versi e sopra tutto con altri metri, pur conservando il soggetto e talora anche le parole del testo dantesco. Così, per modo d'esempio, nell'episodio di Francesca da Rimini (che è preceduto dalla descrizione della tempesta, fatta su per giù col solito sistema delle scale cromatiche, ma che non è certo peggiore delle altre) Francesca riassume in pochi endecasillabi e settenarî alternati il contenuto dei versi che nel V dell'Inferno vanno dall'87 al 96, e così il musicista può tesservi sopra una specie di recitativo drammatico; indi in quartine di settenarî, di cui il primo sdrucciolo, svolge il racconto che corrisponde, nel Poema, ai versi 97-107, cioè fino a

Caina attende chi vita ci spense:

e qui il compositore fa una melodia piana e distesa, di forma un poco antiquata, ma non del tutto priva di pregio. Segue un altro recitativo in cui Francesca si rivolge a Dante riassumendo il contenuto dei versi 121-126 (si noti che alle parole: *nessun mag-*

gior dolore ecc. il Fodale riferisce il motivo Rossiniano dell'*Otello*); e finalmente in quartine di decasillabi è riassunto il racconto della lettura, che nel Poema è ai versi 127-138. E anche qui l'autore svolge un canto largo e spianato, ma un po' convenzionale e comune, cui segue, per chiusa, la ripresa della bufera infernale. — Per dare un'idea di questa riduzione, relativamente alla poesia, basterà citare una sola quartina:

> Amor, che a niun degli uomini
> Amato, amar perdona,
> Di lui sì forte presemi
> Che ancor non m'abbandona!

Potrà parere, ed è certamente, una profanazione della poesia dantesca: ma è anche un sintomo che non si può trascurare e che merita di esser qui rilevato. La profanazione è indubitabile dal lato letterario e poetico: e certo la musica non basta a cancellarne l'impressione del tutto. Ma se invece di una riduzione del Poema di Dante, si trattasse di una poesia originale scritta sul tema degli amori di Paolo e Francesca, non si potrebbe negare che per la forma, pel modo con cui è distribuita e svolta la materia, e sopra tutto per la varietà dei metri adoprati, quei versi sono molto più musicabili del testo dantesco. Tanto è ciò vero, che mentre altri, come vedemmo, caddero nel ridicolo e nel barocco, questa musica del Fodale, pur non elevandosi gran fatto nè discostandosi dal tipo in voga a quel tempo (onde non

è che una derivazione parte Rossiniana e parte Donizettiana, con frasi delle quali, dato lo spunto, s'indovina il resto e colle solite modulazioni antiquate) non suscita in noi quel senso di protesta e di ribellione che proviamo nel leggere altre composizioni del medesimo genere, e si comprende che, bene eseguita, non deve poi essere di troppo cattivo effetto. È una musica teatrale, un po' vecchia, ma chiara e melodica, che potrebbe stare benissimo anche su altre parole, ma che, in fondo in fondo, anche su quelle parole, così raffazzonate e ridotte, non guasta.

Insomma il Fodale è partito da un concetto diverso da quello degli altri che musicarono parole di Dante, e ha cercato di non urtar nello scoglio. Questo suo concetto si riafferma in tutte le dodici scene che formano l'opera sua, onde alle altre basterà appena accennare. Una si riferisce alla riviera d'Acheronte e vi prendono parte Caronte ed il coro delle anime dannate che bestemmiano e maledicono tutto il creato. La musica di questa, come quella dell'altra scena che ritrae la quinta bolgia d'Inferno e cui partecipano Ciampolo, Barbariccia, Cagnazzo, Alichino e cori di Demonî, è assai mossa e rende, sebbene teatralmente, assai bene l'immagine dello scompiglio infernale. Notevole, sopra tutto, nella scena dei Diavoli, la frase dolorosa di Ciampolo che arroncigliato da Graffiacane non regge allo spasimo.

Troviamo poi l'episodio di Ugolino, pur come quello di Francesca intrecciato di recitativi e di

cantabili, alcuni dei quali assai sentiti e drammatici. Si passa quindi al Purgatorio, e nella 1ª scena troviamo Casella, Câtone e le Anime. E qui è da notare che mentre, secondo il solito sistema, il testo è un riassunto in altra forma di quello dantesco, Casella dopo aver detto a Dante:

> Quel dolce canto ancor non oblïai
> Che soleva quetar tutte tue voglie;
> Con esso or vuoi ch'io ti consoli alquanto?

intona la prima strofe della canzone

> Amor che nella mente mi ragiona

esattamente sul testo dantesco. La musica è, come sempre, limpida e chiara, sebbene non tutta originale: nè vi mancano tratti di un certo vigore, come l'entrata di Catone che rimprovera gli spiriti lenti.

Dello stesso genere, quanto a tipo di musica, è la scena seguente, in cui è il solo Manfredi, che prima ha un recitativo e poi un cantabile assai efficace, specialmente alle parole

> Le spoglie mie sarieno
> In co' del ponte ancora
> A Benevento prossime
> Sotto la grave mora.

Il pezzo che segue ha una prima parte veramente bella, perchè la musica semplice e assai originale, in tono minore, ritrae con tutta dolcezza l'invocazione delle anime di coloro che moriron di morte violenta ma usciron di vita perdonando e pen-

titi, i quali chiedono pietà al Creatore. Peccato che a questa bella introduzione non corrisponda il resto del lungo pezzo, nel quale interloquiscono Jacopo del Cassero, Buonconte e la Pia, e che è troppo vuoto di pensiero e spesso anche troppo sciatto di forma.

Nè vale di più la scena seguente di Matelda, coi Seniori e gli Angeli, per quanto si possa sotto un certo aspetto giustificare il compositore se, dall'indole stessa del quadro, è stato tratto ad una teatralità di stile, che però, in certi luoghi, appare in ogni modo eccessiva.

Senza indugiarmi sulle 4 scene del Paradiso, le quali musicalmente non differiscono dal tipo delle altre, dirò solo che nella prima canta, ora con recitativi ora con melodie spianate, Piccarda; nella seconda un coro di anime precede il canto di Salomone e lo chiude; nella terza che raffigura il trionfo di Maria, dopo un largo canto di Beatrice e dopo le parole dell'Angelo

> Io sono amore angelico;
> L'alta letizia giro,

gli spiriti beati intonano il *Regina Coeli;* e nell'ultima una bella *Ave Maria* detta dall'Arcangelo Gabriele e l'invocazione degli spiriti alla Vergine:

> Tanto grande sei donna e sì vali,

s'intrecciano alla preghiera di S. Bernardo

> Vergine madre figliuola del figlio.

L'insieme di tutto il lavoro dimostra ch'esso è concepito dal punto di vista dell'effetto teatrale e trattato nella forma che usava al tempo del compositore, il quale deriva direttamente dai nostri operisti. Ma appunto pel concetto che lo informa e anche per certi tratti d'ispirazione che qua e là vi s'incontrano, l'opera del Fodale presenta un tipo speciale che meritava di esser posto in rilievo.

Intorno alla molta altra musica che può, se è lecita l'espressione, denominarsi *dantesca,* ma che non è su parole di Dante, terrò assai più breve discorso. I pezzi vocali di soggetto dantesco, che sono Inni a Dante o a Beatrice, Cantate in onor del Poeta, e simili, molti dei quali scritti in occasione del 6º centenario di lui, o per l'inaugurazione di qualche suo monumento, hanno naturalmente più lontano rapporto col genio e coll'opera del Poeta che non la musica scritta sulle parole di lui. Onde non è il caso di intrattenercisi a lungo, per non snaturare l'indole di questo lavoro. In queste composizioni che vorrebbero riassumere e condensare il concetto del Poema sacro o delineare la grande figura del Poeta è, generalmente parlando, un difetto di origine. Un illustre critico musicale francese, il De Curzon, cui mi ero rivolto per informazioni intorno alla Cantata *La vision de Dante,* parole di N. Adenis, musica di R. Brunel, premetteva alla sua cortese risposta queste testuali parole:

On rapporte que, lorsqu'on lui parla pour la pre-

mière fois de la musique que Niedermeyer avait écrite sur LE LAC, *Lamartine répondit:* " TIENS, JE CROYAIS QUE C'ÉTAIT COMPLET ! " *On aurait envie d'en dire autant à ces musiciens divers qui cherchent à ajouter au poëme de Dante. Passe de lui emprunter quelque épisode dramatique qu'on développe, mais tâcher de rendre, en musique, le résumé des impressions du poëte-visionnaire au cours de sa grandiose pérégrination, quelle ambitieuse pensée, quel irréalisable effort!* E soggiungeva che il Brunel, pure possedendo una certa grazia ed eleganza di stile nelle pagine di mezzo carattere, si mostrava del tutto impotente alla dipintura dei grandi quadri, come quelli degli orrori infernali o delle sublimi delizie del Paradiso.

D'altra parte, a dare un ponderato giudizio dei pezzi vocali di soggetto dantesco che possediamo, sarebbe necessario averli uditi o per lo meno conoscerli tutti nella partitura, non nelle semplici riduzioni per canto e pianoforte, il che non mi fu dato finora. Onde mi limiterò a ricordare, tra i più rilevanti, l'*inno a Dante* di Gaetano Palloni, composto pel Centenario del Poeta; la Cantata del Mabellini: *Lo spirito di Dante;* e quella della Holmès, assai vigorosa composizione, eseguita con buon successo a Firenze in occasione della esposizione Beatrice. — Degli altri pezzi vocali di soggetto dantesco il lettore si contenterà di trovare qui appresso l'elenco.

Quanto poi alla musica strumentale pur di soggetto dantesco, non sembrandomi il caso di rientrar

qui nella vessata e dibattuta questione della potenza descrittiva che può attribuirsi alla musica e dei limiti in cui deve ragionevolmente venire costretta, non farò che ricordare, tra le migliori composizioni, il Poema sinfonico *Dante* di Liszt, [1] la Sinfonia *Dante* di Giovanni Pacini, la Sinfonia *Francesca da Rimini* di Tschaikowski, e consentirmi un sorriso intorno a certe *Marcie,* a certi *Valtzer,* che pur si osò intitolare al Poeta e che altro non sono se non l'espressione della volgarità e della incoscienza dei loro autori.

Anche meno fortunato è stato il teatro lirico su cui pure comparve la figura del Poeta, in un'opera *Dante* di Beniamino Godard, in un'altra *Dante e Beatrice* di Carrer, in un'altra pure intitolata *Dante* del Duca di Massa, mentre vi apparve anche una *Bice Alighieri* di Alessandro Sala. Il Donizetti trasportò sulle scene la *Pia de' Tolomei*, il Vannini *Sordello,* e ben 22 compositori, senza tener conto del Mancinelli che ha tuttora in preparazione l'opera sua, vi condussero *Francesca da Rimini.* Tra questi alcuni anche di fama, come il Generali, il Mercadante, il Cagnoni, il Thomas. Una *Francesca* preparava anche il Morlacchi, ma rimase incompiuta e non se ne conosce altro che la bellissima Sinfonia.

Delle opere o ritraenti il Poeta o ispirate a

---

[1] Vedi l'illustrazione che ne ha fatto il Taddei nel suo recentissimo opuscolo: *La D. C. secondo l'interpretazione musicale di F. Liszt.* Livorno, Giusti, 1903.

soggetti danteschi, nessuna durò sulle scene: neppur quelle che avevano preso ad argomento l'episodio di Francesca da Rimini, di cui pure il De Wyzewa credette di poter dire che: “*seule la musique au théatre serait capable de nous faire pénétrer dans les deux coeurs de Paolo et de Francesca*, aggiungendo che *chez Dante même, l'immortelle vie qui anime pour nous ce “ couple désolé „ ne tient pas à la vigueur tragique du récit, ni à la justesse de l'accent, à la beauté des images; elle tient toute à la puissante et sensuelle musique dont le poète a su animer ses vers* „. E il Bellaigue soggiungeva: “*rien de plus exact; et toutes les fois qu'une traduction lyrique de l'immortel épisode vous en semblera la trahison, c'est donc le musicien que vous devrez accuser plutôt que la musique elle-même* „.

Si può consentire col De Wyzewa che molta parte del fascino che promana dall'episodio dantesco di Francesca da Rimini derivi dalla musica onde il Poeta ha saputo animare i suoi versi. Ma se si tratta di trasportare quell'episodio sopra la scena, di ridurlo a melodramma teatrale, la faccenda è diversa, dacchè i versi di Dante e la musica loro nulla più vi hanno che fare. Certo il soggetto degli amori fra Paolo e Francesca può ben prestarsi ad una azione melodrammatica; ma come un qualsiasi altro fatto che fornisca ad un libretto d'opera efficaci elementi d'interesse e di commozione. Però, foggiato a dramma lirico, ampliato, contornato di altri

personaggi e di altri avvenimenti, svolto in una serie di atti e di scene, subordinato alle esigenze del palcoscenico, esso viene a trovarsi così lontano dal breve e potentissimo quadro in cui lo ritrasse il Poeta che non si può più, a mio avviso, parlare di rapporti coll'opera di Dante, nè colla musica dei versi suoi. Un musicista di genio potrà costruirvi su un'eccellente opera d'arte, cosa del resto cui finora non giunsero quelli che vi si provarono, per quanto alcuni di incontestabile valore e di incontestabile fama; ma non si potrà riconoscere in ciò l'influsso diretto del Poeta, dell'opera sua, della musica insita nei suoi versi, e si tratterà solamente di vedere se il melodramma, avente per soggetto gli amori di Paolo e Francesca nella loro essenza storica o ideale o idealizzata, ma non nella loro essenza *dantesca*, è, musicalmente, bene o male riuscito.

Debbo in ultimo, trattando delle composizioni musicali che direttamente o indirettamente derivano dall'opera di Dante, ricordare che anche la coreografia tentò impossessarsene, e che possediamo un *Ballo Dantesco* di Napoleone Giotti.

Ma la conclusione più importante alla quale mi sembra di poter giungere è questa: che, lasciando stare ogni questione sulla musicabilità del Poema o di qualche brano del Poema di Dante, lasciando ogni questione sulla forma che potrebbe esser più adatta a ritrarne musicalmente la bellezza e lo spirito, la-

sciando ogni questione sui resultati che dal musicare versi di Dante si potrebbero ragionevolmente sperare; è fuori di dubbio che di somma utilità per tutti coloro che si dedicano alla composizione sarebbero la conoscenza e lo studio del Poema sacro.

Lo Scarabelli [1] scriveva: “ *Io ho udito dire, venti anni or sono, dalla propria bocca del Rossini, avere egli più appreso dall'Alighieri che dal maestro Mattei: e tutti sanno quanta venerazione quel sommo porti tuttora alla memoria del suo Institutore* „. Ed anche se non fosse noto, io potrei attestare, per le parole udite dalla propria bocca di un altro sommo musicista nostro, Giuseppe Verdi, del culto amoroso ch'Egli professava verso il Poeta divino e dello studio indefesso che consacrava all'opera sua.

Nei Conservatorî e negli Istituti musicali d'Italia è troppo trascurata la cultura letteraria dei giovani: e pure non è chi non vegga come, specie ai dì nostri, essa costituisca per coloro che si consacrano all'arte, una necessità imprescindibile. Questa necessità fu affermata e sostenuta più volte, con discorsi, con scritti, con voti di Congressi etc. etc., ma nulla fin qui si è ottenuto. Ora non sembra potersi dubitare del benefico influsso che sugli alunni di composizione eserciterebbe l'esposizione della *Divina Commedia,* fatta, s'intende, in una forma speciale e diretta non già a discutere questioni lette-

---

(1) *Le arti belle sono le arti della libertà.* Milano, Gareffi, 1865, pag. 19.

rarie d'interpretazione, di varianti e simili, ma sì a far gustare le sovrane bellezze del libro immortale e a porne in rilievo la *musicalità* senza pari.

Da un tale insegnamento i giovani non solo acquisterebbero quelle cognizioni che ormai si richieggono in ogni persona colta, qualunque sia la professione cui si rivolge, ma potrebbero ritrarre vantaggi notevolissimi per l'arte loro, giacchè lo studio del Poema e della sua *musicalità* aprirebbe loro dinnanzi nuovi e larghi orizzonti, sarebbe per loro fecondo di nobili pensieri, di ispirazioni elevate.

VERSI E LUOGHI

DI TUTTE LE OPERE DI DANTE

RELATIVI ALLA MUSICA

Vita Nova.

E non le mandare in parte alcuna senza me, onde potessero essere intese da lei, ma falle adornare di soave armonia, nella quale io sarò tutte le volte che farà mestieri.

> Con dolce suono, quando se' con lui,
> comincia este parole
> . . . .
> per grazia della mia nota soave.

(XII).

lo nome d'Amore è sì dolce a udire, che impossibile mi pare che la sua operazione sia nelle più cose altro che dolce.

(XIII).

Io immaginava di guardare verso il cielo, e pareami vedere moltitudine di angeli, i quali tornassero in suso ed avessero dinanzi loro una nebuletta bianchissima. E pareami che questi angeli cantassero gloriosamente; e le parole del loro canto mi parea che fossero queste: *Osanna in excelsis;* ed altro non mi parea udire.

> Levava gli occhi miei bagnati in pianti
> e vedea (che parean pioggia di manna),
> gli angeli che tornavan suso in cielo,
> ed una nuvoletta avean davanti,
> dopo la qual gridavan tutti: *Osanna.*

(XXIII).

Convivio.

Quella cosa dice l'uomo essere bella, le cui parti debitamente rispondono, perchè dalla loro armonia resulta piacimento: onde pare l'uomo essere bello, quando le sue membra debitamente rispondono, e dicemo bello il canto, quando le voci di quello, secondo il debito dell'arte, sono intra sè rispondenti.

(I, 5).

.... nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra trasmutare sanza rompere tutta sua dolcezza e armonia... e questa è la ragione per che i versi del Psaltero sono sanza dolcezza di musica e d'armonia; chè essi furono trasmutati d'ebreo in greco, e di greco in latino, e nella prima trasmutazione tutta quella dolcezza venne meno.

(I, 7).

.... come sarebbe biasimevole operazione fare una zappa d'una bella spada, o fare un bello nappo d'una bella citara; così è biasimevole muovere la cosa d'un luogo dove sia utile, e portarla in parte dove sia meno utile.

(I, 8).

.... non si dee chiamare citarista chi tiene la citara in casa per prestarla per prezzo, e non per usarla per sonare.

(1, 9).

Molti sono che amano più d'essere tenuti maestri, che d'essere; e per fuggire lo contrario, cioè di non essere tenuti, sempre danno la colpa alla materia dell'arte apparecchiata, ovvero allo stromento; siccome il mal fabbro biasima il ferro appresentato a lui, e 'l mal citarista biasima la citara credendo dare la colpa del mal coltello e del mal sonare al ferro e alla citara, e levarla a sè.

(I, 11).

Tanto è la cosa più prossima, quanto di tutte le cose del suo genere ad altrui è più unita; onde di tutti gli uomini il figliuolo è più prossimo al padre, e di tutte le arti la medicina è più prossima al medico, e la musica al musico.

(I, 12).

.... Orfeo facea colla cetera mansuete le fiere, e gli arbori e le pietre a sè muovere.

(II, 1).

.... si chiama in ciascuna canzone *Tornata*, perocchè li dicitori che in prima usarono di farla, fenno quella, perchè cantata la canzone, con certa parte del canto ad essa si ritornasse. Ma io rade volte a quella intenzione la feci: e, acciocchè altri se n'accorgesse, rade volte la posi, coll'ordine della canzone, quanto è al numero che alla nota è necessario.

(II, 12).

.... ma ponete mente la sua bellezza, ch'è grande, sì per costruzione, la quale si pertiene alli gramatici; sì per l'ordine del sermone, che si pertiene alli rettorici; sì per lo numero delle sue parti, che si pertiene a' musici.

(II, 12).

E 'l ciélo di Marte si può comparare alla musica per due propietà: l'una si è la sua più bella relazione; chè annumerando i cieli mobili, da qualunque si comincia, o dall'infimo o dal sommo, esso cielo di Marte è il quinto; esso è lo mezzo di tutti, cioè delli primi, delli secondi, delli terzi e delli quarti; l'altra si è, ch'esso Marte disecca e arde le cose, perchè il suo calore è simile a quello del fuoco; e questo è quello per che esso appare affocato di colore, quando più e quando meno, secondo la spessezza e rarità delli vapori che 'l seguono; . . . . . . E queste due propietadi sono nella musica, la quale è tutta relativa, siccome si vede nelle parole armonizzate e nelli canti, de' quali tanto più dolce armonia resulta, quanto più la relazione è bella, la quale in essa scienza massimamente è bella, perchè massimamente in essa s'intende. Ancora la musica trae a sè gli spiriti umani, che sono quasi principalmente vapori del cuore, sicchè quasi cessano da ogni

operazione; sì è l'anima intera quando l'ode, e la virtù di tutti quasi corre allo spirito sensibile che riceve il suono.

(II, 14).

Lo suo parlar sì dolcemente sona
che l'anima ch'ascolta e che lo sente
dice: Oh me lassa, ch'io non son possente
di dir quel ch'odo della donna mia!

(Canzone III).

E dico: *l'anima ch'ascolta e che lo sente*; ascoltare, quanto alle parole; e sentire, quanto alla dolcezza del suono.

(III, 3).

.... non si dee dicere vero filosofo alcuno che per alcuno diletto colla sapienza in alcuna parte sia amico: siccome sono molti che si dilettano in dire canzoni e di studiare in quelle, e che si dilettano studiare in rettorica e in musica, e l'altre scienze fuggono e abbandonano, che sono tutte membra di sapienza.

(III, 11).

con rima aspra e sottile.

(Canzone IV).

Perchè saper si conviene che rima si può doppiamente considerare, cioè largamente e strettamente. Strettamente s'intende per quella concordanza che nell'ultima e penultima sillaba far si suole: largamente, s'intende per tutto quello parlare che con numeri e tempo regolato in rimate consonanze cade. . . . . . E però dice aspra, quanto al suono del dettato, che a tanta materia non conviene essere leno.

(IV, 2).

.... cantando e ragionando fanno lo cammino più brieve.

(IV, 13).

De vulgari eloquentia.

Cantiones per se totum quod debent efficiunt, quod Ballatae non faciunt (indigent enim plausoribus, ad quos editae sunt).

(II, 3).

.... si poesim recte consideremus; quae nihil aliud est, quam fictio rethorica, in musica posita.

(II, 4).

Praeterea disserendum est, utrum Cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio: ad quod dicimus, quod nunquam modulatio dicitur Cantio, sed sonus, vel tonus, vel nota, vel melos. Nullus enim tubicen, vel organista, vel citharedus melodiam suam Cantionem vocat, nisi in quantum nupta est alicui cantioni, sed armonizantes verba, opera sua Cantiones vocant; et etiam talia verba in chartulis absque probatore jacentia Cantiones vocamus; et ideo Cantio nil aliud esse videtur, quam actio completa dictantis verba modulationis armonizata.

(II, 8).

Rime.

Chè mi par già veder lo cielo aprire,
e gli angeli di Dio quaggiù venire,
per volerne portar l'anima santa
di questa, in cui onor lassù si canta.

(Morte, poi ch' io non trovo a cui mi doglia).

S' io avessi le bionde treccie prese,
che fatte son per me scudiscio e ferza,
pigliandole anzi terza,
con esse passerei vespro e le squille.

(Così nel mio parlar voglio esser aspro).

Però siete pregata,
quand' uom la canterà,
che le facciate onore

(Per una ghirlandetta).

Inferno.

mi ripingeva là, dove il sol tace.

(I, 60).

Lucevan gli occhi suoi più che la stella;
e cominciommi a dir soave e piana,
con angelica voce, in sua favella.

(II, 55).

Quivi sospiri, pianti ed alti guai
risonavan per l'aer senza stelle,
per ch' io al cominciar ne lagrimai.
Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle,
facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aria senza tempo tinta,
come la rena quando a turbo spira.

(III, 22).

che tuono accoglie d' infiniti guai

(IV, 9).

Genti v'eran con occhi tardi e gravi,
di grande autorità ne' lor sembianti;
parlavan rado, con voci soavi.

(IV, 12).

Ora incomincian le dolenti note

(V, 25).

Io venni in loco d'ogni luce muto

(V, 28).

E come i gru van cantando lor lai,
facendo in aer di sè lunga riga;
così vid' io venir, traendo guai,
ombre portate dalla detta briga;

(V, 46).

di qua dal suon dell'angelica tromba

(VI, 95).

Tal si partì da cantare alleluja
che mi commise quest'officio nuovo

(XII, 88).

Come d'un stizzo verde, che arso sia
dall'un de' capi, che dall'altro geme
e cigola per vento che va via

(XIII, 40).

. . . . noi fummo d'un romor sorpresi,
similemente a colui che venire
sente il porco e la caccia alla sua posta,
ch'ode le bestie e le frasche stormire
(XIII, 111).

Già era in loco ove s'udia il rimbombo
dell'acqua che cadea nell'altro giro,
simile a quel che l'arnie fanno rombo.
(XVI, 1).

. . . . il suon dell'acqua n'era sì vicino
che, per parlar, saremmo appena uditi.
Come quel fiume che ha proprio cammino
prima da Monteveso in vêr levante
dalla sinistra costa d'Appennino,
che si chiama Acquacheta suso, avante
che si divalli giù nel basso letto
ed a Forlì di quel nome è vacante,
rimbomba là sovra San Benedetto
dell'Alpe, per cadere ad una scesa,
ove dovea per mille esser ricetto;
così giù d'una ripa discoscesa,
trovammo risonar quell'acqua tinta,
sì che in poc'ora avria l'orecchia offesa.
(XVI, 92).

. . . . per le note
di questa commedìa, lettor, ti giuro
(XVI, 127).

or convien che per voi suoni la tromba,
(XIX, 5).

E mentre io gli cantava cotai note
(XIX, 118).

E vidi gente per lo vallon tondo
venir, tacendo e lagrimando, al passo
che fan le letanìe in questo mondo.
(XX, 7).

Corridor vidi per la terra vostra,
o Aretini, e vidi gir gualdane,
ferir torneamenti, e correr giostra,

quando con trombe, e quando con campane,
  con tamburi e con cenni di castella,
  e con cose nostrali e con istrane;
nè già con sì diversa cennamella
  cavalier vidi muover, nè pedoni,
  nè nave a segno di terra o di stella.

(XXII, 4).

Lo maggior corno della fiamma antica
  cominciò a crollarsi mormorando
  pur come quella cui vento affatica.
Indi la cima qua e là menando,
  come fosse la lingua che parlasse,
  gittò voce di fuori

(XXVI, 85).

  per un confuso suon che fuor n'uscìa.
Come il bue cicilian che mugghiò prima
  col pianto di colui (e ciò fu dritto)
  che l'avea temperato con sua lima,
mugghiava con la voce dell'afflitto,
  sì che, con tutto ch'ei fosse di rame,
  pure e' pareva dal dolor trafitto;
così per non aver via nè forame
  dal principio nel foco, in suo linguaggio
  si convertivan le parole grame.
Ma poscia ch'ebber colto lor viaggio
  su per la punta, dandole quel guizzo
  che dato avea la lingua in lor passaggio,
udimmo dire:

(XXVII, 6).

I' vidi un, fatto a guisa di liuto,
  pur ch'egli avesse avuta l'anguinaia
  tronca dal lato, che l'uomo ha forcuto.

(XXX, 49).

E l'un di lor, che si recò a noia
  forse d'esser nomato sì oscuro,
  col pugno gli percosse l'epa croia;
quella sonò, come fosse un tamburo.

(XXX, 100).

Quivi era men che notte e men che giorno,
sì che il viso m'andava innanzi poco;
ma io senti' sonare un alto corno,
tanto ch'avrebbe ogni tuon fatto fioco,
che, contra sè la sua via seguitando,
dirizzò gli occhi miei tutti ad un loco:
dopo la dolorosa rotta, quando
Carlo Magno perdè la santa gesta,
non sonò sì terribilmente Orlando.

(XXXI, 10).

. . . . " Anima sciocca,
tienti col corno, e con quel ti disfoga,
quand'ira o altra passïon ti tocca:
cercati al collo, e troverai la soga
che il tien legato, o anima confusa,
e vedi lui che il gran petto ti doga ".

(XXXI, 70).

Ma quelle Donne aiutino il mio verso
ch'aiutâro Anfion a chiuder Tebe.

(XXXII, 10).

non avria pur nell'orlo fatto cric.

(XXXII, 30).

mettendo i denti in nota di cicogna

(XXXII, 36).

. . . . . e con paura il metto in metro

(XXXIV, 10).

Purgatorio.

e qui Calliopèa alquanto surga,
seguitando il mio canto con quel suono
di cui le Piche misero sentiro
lo colpo tal che disperâr perdono

(I, 9).

" *In exitu Israël de Egitto* "
cantavan tutti insieme ad una voce
con quanto di quel salmo è poscia scritto

(II, 46).

Ed io: “ Se nuova legge non ti toglie
memoria o uso all'amoroso canto,
che mi solea quetar tutte mie voglie,
di ciò ti piaccia consolare alquanto
l'anima mia, che, con la sua persona
venendo qui, è affannata tanto „.
“ Amor che nella mente mi ragiona, „
cominciò egli allor sì dolcemente,
che la dolcezza ancor dentro mi suona.
Lo mio maestro ed io e quella gente
ch'eran con lui parevan sì contenti,
come a nessun toccasse altro la mente.
Noi eravam tutti fissi ed attenti
alle sue note; ed ecco il veglio onesto,
gridando: “ Che è ciò, spiriti lenti? „

(II, 106).

venivan genti innanzi a noi un poco
cantando *Miserere* a verso a verso.
Quando s'accorser ch'io non dava loco,
per lo mio corpo, al trapassar de' raggi,
mutâr lor canto in un “ oh „ lungo e roco.

(V, 23).

Salve, Regina, in sul verde e in sui fiori
quivi seder cantando anime vidi

(VII, 82).

e che non move bocca agli altrui canti

(VII, 93).

Quel che par sì membruto, e che s'accorda,
cantando con colui dal maschio naso.

(VII, 112).

Era già l'ora che volge il disìo
ai naviganti, e intenerisce il core
lo dì ch'han detto ai dolci amici addio,
e che lo novo peregrin d'amore
punge, se ode squilla di lontano
che paia il giorno pianger che si more;

quand' io incominciai a render vano
l' udire, ed a mirare una dell'alme
surta, che l'ascoltar chiedea con mano.
Ella giunse e levò ambo le palme,
ficcando gli occhi verso l'oriente,
come dicesse a Dio: " D'altro non calme ".
" *Te lucis ante* " sì devotamente
le uscì di bocca e con sì dolci note,
che fece me a me uscir di mente:
e l'altre poi dolcemente e devote
seguitâr lei per tutto l' inno intero
avendo gli occhi alle superne rote.

(VIII, 1).

Nell'ora che comincia i tristi lai
la rondinella presso alla mattina,
forse a memoria de' suoi primi guai.

(IX, 13).

Io mi rivolsi attento al primo tuono
e " *Te Deum laudamus* " mi parea
udir in voce mista al dolce suono.
Tale imagine appunto mi rendea
ciò ch'io udiva, qual prender si suole
quando a cantar con organi si stea,
ch'or sì, or no s' intendon le parole.

(IX, 139).

sonando la sentii esser richiusa

(X, 4).

Dinanzi parea gente; e tutta quanta
partita in sette cori, a due miei sensi
faceva dir l'un " No, " l'altro " Sì, canta "

(X, 58).

Lì precedeva al benedetto vaso
trescando alzato, l' umile salmista,
e più e men che re era in quel caso.

(X, 64).

Come del suo voler gli angeli tuoi
fan sacrificio a te cantando " Osanna ",
così facciano gli uomini de' suoi.

(XI, 10).

Noi volgendo ivi le nostre persone,
  " *Beati pauperes spiritu* ", voci
  cantaron sì che nol dirìa sermone.
Ahi! quanto son diverse quelle foci
  dalle infernali; chè quivi per canti
  s'entra, e laggiù per lamenti feroci.

(XII, 109).

E verso noi volar furon sentiti,
  non però visti, spiriti, parlando
  alla mensa d'amor cortesi inviti.
La prima voce che passò volando,
  " *Vinum non habent* ", altamente disse,
  e retro a noi l'andò reiterando;
E prima che del tutto non s'udisse
  per allungarsi, un'altra: " Io sono Oreste "
  passò gridando, ed anco non s'affisse.
" O, diss' io, padre, che voci son queste? "
  E com' io domandava, ecco la terza
  dicendo: " Amate da cui male aveste ".

(XIII, 25).

E poi che fummo un poco più avanti
  udi' gridar: " Maria, ora per noi ",
  gridar Michele, e Pietro e tutti i Santi.

(XIII, 49).

Poi fummo fatti soli procedendo,
  folgore parve, quando l'aer fende,
  voce che giunse di contra dicendo:
" Anciderammi qualunque m'apprende ";
  e fuggì come tuon che si dilegua,
  se subito la nuvola scoscende.
Come da lei l'udir nostro ebbe tregua,
  ed ecco l'altra con sì gran fracasso,
  che somigliò tuonar che tosto segua:
" Io sono Aglauro che divenni sasso ";
  ed allor per istringermi al poeta,
  indietro feci e non innanzi il passo.

(XIV, 130).

Noi montavam, già partiti da linci,
e " *Beati misericordes* " fue
cantato retro, e " Godi tu che vinci ".
(XV, 37).

Io sentìa voci, e ciascuna pareva
pregar per pace e per misericordia,
l'agnel di Dio, che le peccata leva.
Pure " *Agnus Dei* " eran le loro esordia:
una parola in tutti era, ed un modo,
sì che parea tra esse ogni concordia.
(XVI, 16).

O imaginativa, che ne rube
tal volta sì di fuor, ch'uom non s'accorge,
perchè d'intorno suonin mille tube.
(XVII, 13).

nell'uccel che a cantar più si diletta.
(XVII, 20).

Senti'mi presso quasi un mover d'ala,
e ventarmi nel viso, e dir: " *Beati*
pacifici, che son senza ira mala ".
(XVII, 67).

e due dinanzi gridavan piangendo
(XVIII, 99).

Poi ch'ell'avea il parlar così disciolto,
cominciava a cantar sì che con pena
da lei avrei mio intento rivolto.
" Io son, cantava, io son dolce sirena,
che i marinari in mezzo mar dismago;
tanto son di piacere a sentir piena.
(XIX, 16).

quand'io udi': " Venite, qui si varca "
parlare in modo soave e benigno
qual non si sente in questa mortal marca

. . . .

Mosse le penne poi e ventilonne,
qui lugent affermando esser beati.
(XIX, 43).

" *Adhaesit pavimento anima mea,* "
senti' dir lor con sì alti sospiri,
che la parola appena s' intendea.
(XIX, 73).

e per ventura udi': " Dolce Maria "
dinanzi a noi chiamar così nel pianto,
come fa donna che in partorir sia.
(XX, 19).

Talor parliam l'un alto e l'altro basso
secondo l'affezion ch'a dir ci sprona,
ora a maggiore, ed ora a minor passo.
(XX, 118).

Poi cominciò da tutte parti un grido
tal che il maestro in vêr di me si feo,
dicendo: " Non dubbiar, mentr' io ti guido ".
" *Gloria in excelsis,* tutti, *Deo* ",
dicean, per quel ch' io da' vicin compresi,
onde intender lo grido si potèo.
Noi ci restammo immobili e sospesi,
come i pastor che prima udîr quel canto,
fin che il tremar cessò, ed ei compiêsi.
(XX, 133).

e quei ch' hanno a giustizia lor disiro,
detto n'avea beati, e le sue voci
con *sitiunt,* senz'altro, ciò forniro.
(XXII, 4).

Ed ecco pianger e cantar s' udíe:
" *Labia mea Domine,* " per modo
tal che diletto e doglia parturíe.
(XXIII, 10).

Tutta esta gente che piangendo canta,
(XXIII, 64).

E quale annunziatrice degli albori,
l'aura di maggio movesi ed olezza,
tutta impregnata dall'erba e da' fiori,
tal mi sentii un vento dar per mezza
la fronte, e ben senti' mover la piuma
che fe' sentir d'ambrosia l'orezza,

E senti' dir: " Beati cui alluma
tanto di grazia, che l'amor del gusto
nel petto lor troppo disir non fuma,
esuriendo sempre quanto è giusto ".

(XXIV, 145).

" *Summae Deus clementiae* " nel seno
del grande ardore allora udii cantando
che di volger mi fe' caler non meno:
e vidi spirti per la fiamma andando;
per ch'io guardava a loro ed a' miei passi,
compartendo la vista a quando a quando.
Appresso il fine ch'a quell' inno fassi.
gridavan alto: " *Virum non cognosco* ";
indi ricominciavan l' inno bassi.
Finitolo anco, gridavano: " Al bosco
si tenne Diana, ed Elice caccionne
che di Venere avea sentito il tòsco ".
Indi al cantar tornavano; indi donne
gridavano e mariti, che fur casti,
come virtute e matrimonio imponne.
E questo modo credo che lor basti
per tutto il tempo che il foco gli abbrucia.

(XXV, 121).

l'una gente sen va, l'altra sen viene,
e tornan lagrimando ai primi canti,
ed al gridar che più lor si conviene.

(XXVI, 46).

" *Jeu sui Arnaut, que plor e vau cantan,*
car, sitot vei la passada folor,
eu vei jausen lo jorn, qu'esper, denan.
Ara us prec, per aquella valor
que us guida al som de l'escalina,
sovegna vos a temps de ma dolor ".

(XXVI, 142).

Fuor della fiamma stava in sulla riva,
e cantava " *Beati mundo corde* ",
in voce assai più che la nostra viva.

Poscia: " Più non si va, se pria non morde,
anime sante, il foco; entrate in esso,
ed al cantar di là non siate sorde.

(XXVII, 7).

Guidavaci una voce che cantava
di là, e noi, attenti pure a lei,
venimmo fuor là dove si montava.
" *Venite, benedicti patris mei* "
sonò dentro ad un lume che lì era,
tal che mi vinse e guardar nol potei.

(XXVII, 55).

Giovane e bella in sogno mi parea
donna vedere andar per una landa
cogliendo fiori, e cantando dicea:

(XXVII, 97).

non però dal lor esser dritto sparte
tanto, che gli augelletti per le cime
lasciasser d'operare ogni lor arte;
ma con piena letizia l'ôre prime,
cantando, ricevièno intra le foglie,
che tenevan bordone alle sue rime;

(XXVIII, 13).

una donna soletta, che si gìa
cantando ed iscegliendo fior da fiore

. . . .

vegnati voglia di trarreti avanti
diss'io a lei, verso questa riviera,
tanto ch'io possa intender che tu canti.

. . . .

Come si volge, con le piante strette
a terra ed intra sè, donna che balli,
e piede innanzi piede a pena mette,
volsesi in sui vermigli ed in sui gialli
fioretti verso me, non altrimenti
che vergine, che gli occhi onesti avvalli:
e fece i preghi miei esser contenti,
sì appressando sè, che il dolce suono
veniva a me co' suoi intendimenti. (XXVIII, 40).

. . . . il suon della foresta
. . . .
e fa sonar la selva perch'è folta

(XXVIII, 85-108).

Cantando come donna innamorata,
continuò, col fin di sue parole:
" *Beati, quorum tecta sunt peccata* "

(XXIX, 1).

Ed una melodia dolce correva
per l'aer luminoso

(XXIX, 22).

dinanzi a noi tal, quale un foco acceso,
ci si fe' l'aer sotto i verdi rami,
e il dolce suon per canto era già inteso.

(XXIX, 34).

Ma quando fui sì presso di lor fatto
che l'obbietto comun, che il senso inganna,
non perdea per distanza alcun suo atto,
la virtù, ch'a ragion discorso ammanna,
sì com'elli eran candelabri apprese
e nelle voci del cantare, " Osanna ".

(XXIX, 46).

Tutti cantavan: " Benedetta tùe
nelle figlie d'Adamo, e benedette
sieno in eterno, le bellezze tue! "

(XXIX, 85).

Tre donne in giro, dalla destra rota,
venìan danzando: l'una tanto rossa
ch'a pena fora dentro al foco nota,
l'altr'era come se le carni e l'ossa
fossero state di smeraldo fatte,
la terza parea neve testè mossa;
ed or parevan dalla bianca tratte,
or dalla rossa, e dal canto di questa
l'altre toglìean l'andare e tarde e ratte.

Dalla sinistra quattro facean festa,
in porpora vestite, retro al modo
d'una di lor, ch'avea tre occhi in testa.

(XXIX, 121).

Ed un di loro, quasi da ciel messo,
" *Veni, sponsa, de Libano* " cantando,
gridò tre volte; e tutti gli altri appresso.
Quali i beati al novissimo bando
surgeran presti ognun di sua caverna,
la rivestita voce alleluiando,
cotali, in su la divina basterna,
si levâr cento, *ad vocem tanti senis*,
ministri e messaggier di vita eterna.
Tutti dicean: " *Benedictus, qui venis* ",
e fior gittando di sopra e dintorno:
" *Manibus o date lilia plenis* ".

(XXX, 10).

Ella si tacque, e gli angeli cantaro
di subito: " *In te, Domine, speravi* ",
ma oltre *pedes meos* non passaro.

(XXX, 82).

così fui senza lagrime e sospiri
anzi il cantar di quei, che notan sempre
retro alle note degli eterni giri.
Ma poi che intesi nelle dolci tempre
lor compatire a me

(XXX, 91).

Quando fui presso alla beata riva,
" *Asperges me* " sì dolcemente udissi,
ch'io nol so rimembrar, non ch'io lo scriva.

(XXXI, 97).

Indi mi tolse, e bagnato m'offerse
dentro alla danza delle quattro belle
e ciascuna del braccio mi coperse.
" Noi siam qui Ninfe, e nel ciel siamo stelle;
pria che Beatrice discendesse al mondo,
fummo ordinate a lei per sue ancelle.

Merremti agli occhi suoi; ma nel giocondo
lume ch'è dentro aguzzeranno i tuoi
le tre di là che miran più profondo „.
Così cantando cominciâro
(XXXI, 103).

sé dimostrando di più alto tribo
negli atti, l'altre tre si fero avanti,
danzando al loro angelico caribo.
" Volgi, Beatrice, volgi gli occhi santi,
era la lor canzone, al tuo fedele
che, per vederti, ha mossi passi tanti „.
(XXXI, 130).

tentando a render te qual tu paresti
là dove armonizzando il ciel t'adombra,
quando nell'aere aperto ti solvesti?
(XXXI, 143).

temprava i passi un'angelica nota
(XXXII, 33).

Io non lo intesi, e qui non si canta
l'inno che quella gente allor cantaro,
nè la nota soffersi tutta quanta.
(XXXII, 61).

gli altri dopo il grifon sen vanno suso
con più dolce canzone e più profonda
(XXXII, 89).

" *Deus, venerunt gentes* „ alternando,
or tre, or quattro, dolce salmodía
le donne incominciaro, e lagrimando:
. . . .
" *Modicum, et non videbitis me,*
et iterum, sorelle mie dilette,
modicum, et vos videbitis me „,
(XXXIII, 1).

Paradiso.

Entra nel petto mio, e spira túe
sì come quando Marsia traesti
della vagina delle membra sue.

(I, 19).

Quando la rota, che tu sempiterni
desiderato, a sè mi fece atteso,
con l'armonia che temperi e discerni,

. . . .

La novità del suono e il grande lume
di lor cagion m'accesero un desìo
mai non sentito di cotanto acume.

(I, 76).

Così parlommi, e poi cominciò " *Ave Maria* „, cantando; e cantando vanìo
come per acqua cupa cosa grave.

(III, 121).

Diverse voci fan giù dolci note;
così diversi scanni in nostra vita
rendon dolce armonia tra queste rote.

(VI, 124).

" *Osanna sanctus Deus Sabaoth,*
superillustrans claritate tua
felices ignes horum malachoth! „
Così, volgendosi alla nota sua,
fu viso a me cantare essa sustanza,
sopra la qual doppio lume s'addua;
ed essa e l'altre mossero a sua danza,
e, quasi velocissime faville,
mi si vêlar di subita distanza.

(VII, 1).

E come in fiamma favilla si vede,
e come in voce voce si discerne,
quando una è ferma e l'altra va e riede,

vid' io in essa luce altre lucerne
moversi in giro più e men correnti,
al modo, credo, di lor viste eterne.

(VIII, 16).

E dentro a quei che più innanzi appariro
sonava " Osanna „ sì, che unque poi
di riudir non fui senza disiro.

(VIII, 28).

Onde la luce che m'era ancor nova,
del suo profondo, ond'ella pria cantava

(IX, 22).

Dunque la voce tua, che il ciel trastulla
sempre col canto di quei fochi pii
che di sei ali fannosi cuculla,

(IX, 76).

Io vidi più fulgor vivi e vincenti
far di noi centro e di sè far corona,
più dolci in voce che in vista lucenti.

. . . .

Nella corte del ciel, ond' io rivegno,
si trovan molte gioie care e belle
tanto che non si posson trar del regno,
e il canto di quei lumi era di quelle;

. . . .

Poi, sì cantando, quegli ardenti soli
si fûr girati intorno a noi tre volte,
come stelle vicine ai fermi poli;
donne mi parver, non da ballo sciolte,
ma che s'arrestin tacite ascoltando
fin che le nuove note hanno ricolte.

(X, 64).

Indi come orologio, che ne chiami
nell'ora che la sposa di Dio surge
a mattinar lo sposo perchè l'ami,
che l'una parte l'altra tira ed urge,
tin tin sonando con sì dolce nota,
che il ben disposto spirto d'amor turge;

così vid' io la gloriosa rota
  moversi, e render voce a voce in tempra
  ed in dolcezza ch'esser non può nota,
se non colà dove gioir s' insempra.

(X, 139).

  a rotar cominciò la santa mola;
e nel suo giro tutta non si volse
  prima ch'un'altra di cerchio la chiuse,
  e moto a moto, e canto a canto colse:
canto che tanto vince nostre muse,
  nostre sirene, in quelle dolci tube,
  quanto primo splendor quel ch'ei refuse.

(XII, 3).

Così di quelle sempiterne rose
  volgeansi circa noi le due ghirlande,
  e sì l'estrema all'ultima rispose.
Poichè il tripudio e l'alta festa grande
  sì del cantare e sì del fiammeggiarsi

(XII, 19).

  ed ambedue girarsi per maniera
  che l'uno andasse al prima e l'altro al poi;
ed avrà quasi l'ombra della vera
  costellazione e della doppia danza,
  che circulava il punto dov'io era

  . . . .

Lì si cantò non Bacco, non Peana,
  ma tre persone in divina natura,
  ed in una persona essa e l'umana.
Compiè il cantare e il volger sua misura

(XIII, 17).

Come da più letizia pinti e tratti
  alla fiata quei che vanno a rota
  levan la voce e rallegrano gli atti,
così all'orazion pronta e devota
  li santi cerchi mostrâr nova gioia
  nel torneare e nella mira nota.

  . . . .

Quell'uno e due e tre che sempre vive,
e regna sempre in tre e due e uno,
non circoscritto, e tutto circoscrive,
tre volte era cantato da ciascuno
di quegli spirti con tal melodia,
ch'ad ogni merto saria giusto muno.

(XIV, 19).

Tanto mi parver súbiti ed accorti
e l'uno e l'altro coro a dicer " Amme "
che ben mostrar disio dei corpi morti.

(XIV, 61).

parvemi lì novelle sussistenze
cominciar a vedere e fare un giro
di fuor dall'altre due circonferenze.

(XIV, 73).

E come giga ed arpa, in tempra tesa
di molte corde, fa dolce tintinno
a tal da cui la nota non è intesa,
così dai lumi che lì m'apparinno
s'accogliea per la croce una melode,
che mi rapiva senza intender l'inno.
Ben m'accors'io ch'ell'era d'alte lode,
però che a me venìa: " Risurgi e vinci "
com'a colui che non intende e ode.
Io m'innamorava tanto quinci,
che infino a lì non fu alcuna cosa
che mi legasse con sì dolci vinci.

(XIV, 118).

Silenzio pose a quella dolce lira,
e fece quietar le sante corde,
che la destra del cielo allenta e tira.

(XV, 4).

Come s'avviva, allo spirar dei venti
carbone in fiamma, così vidi quella
luce risplendere ai miei blandimenti;

e come agli occhi miei si fe' più bella,
  così con voce più dolce e soave,
  ma non con questa moderna favella,
dissemi:

(XVI, 28).

Da indi, sì come viene ad orecchia
  dolce armonia da organo,

(XVII, 43).

Indi, tra l'altre luci mota e mista
  mostrommi l'alma che m'avea parlato,
  qual era tra i cantor del cielo artista.

(XVIII, 49).

E come augelli surti di riviera,
  quasi congratulando a lor pasture,
  fanno di sè or tonda or lunga schiera,
sì dentro ai lumi sante creature
  volitando cantavano, e faciensi
  or *D*, or *I*, or *L* in sue figure.
Prima cantando a sua nota moviensi,
  poi diventando l'un di questi segni
  un poco s'arrestavano e taciensi.

. . . .

Poscia nell'*M* del vocabol quinto
  rimasero ordinate, sì che Giove
  pareva argento lì d'oro distinto;
e vidi scendere altre luci dove
  era il colmo dell'*M*, e lì quetarsi
  cantando, credo, il ben ch'a sè le move.

(XVIII, 73).

Così un sol calor di molte brage
  si fa sentir, come di molti amori
  usciva solo un suon di quella image.

(XIX, 19).

  con canti, quai si sa chi lassù gaude.

(XIX, 39).

Roteando cantava, e dicea: “Quali
son le mie note a te, che non le intendi,
tal è il giudizio eterno a voi mortali „.

(XIX, 97).

però che tutte quelle vive luci,
vie più lucendo, cominciaron canti
da mia memoria labili e caduci.
O dolce amor, che di riso t'ammanti,
quanto parevi ardente in quei flailli
ch'avièno spirto sol di pensier santi!
Poscia che i cari e lucidi lapilli
ond'io vidi ingemmato il sesto lume,
poser silenzio agli angelici squilli,
udir mi parve un mormorar di fiume,
che scende chiaro giù di pietra in pietra,
mostrando l'ubertà del suo cacume.
E come suono al collo della cetra
prende sua forma, e sì come al pertugio
della sampogna vento che penètra,
così, rimosso d'aspettare indugio,
quel mormorar dell'aquila salissi
su per lo collo, come fosse bugio:
fecesi voce quivi, e quindi uscissi
per lo suo becco in forma di parole

(XX, 10).

Colui che luce in mezzo per pupilla,
fu il cantor dello Spirito Santo
che l'arca traslatò di villa in villa;
ora conosce il merto del suo canto

(XX, 37).

Quale allodetta che in aere si spazia
prima cantando, e poi tace contenta
dell'ultima dolcezza che la sazia.

(XX, 73).

E come a buon cantor buon citarista
fa seguitar lo guizzo della corda
in che più di piacer lo canto acquista;

sì, mentre che parlò, sì mi ricorda
  ch'io vidi le due luci benedette,
  pur come batter d'occhi si concorda,
con le parole mover le fiammette.

(XX, 142).

E come per lo natural costume,
  le pole insieme, al cominciar del giorno
  si movono a scaldar le fredde piume;
poi altre vanno via senza ritorno,
  altre rivolgon sè onde son mosse,
  ed altre roteando fan soggiorno:
tal modo parve a me che quivi fosse.

(XXI, 34).

" e di' perchè si tace in questa rota
  la dolce sinfonia di paradiso,
  che giù per l'altre sona sì devota ".
" Tu hai l'udir mortal sì come il viso,
  rispose a me, onde qui non si canta
  per quel che Beatrice non ha riso.

(XXI, 58).

  che del suo mezzo fece il lume centro,
  girando sè, come veloce mola

(XXI, 80).

A questa voce vid'io più fiammelle
  di grado in grado scendere e girarsi,
  ed ogni giro le facea più belle.
Dintorno a questa vennero, e fermârsi,
  e fêro un grido di sì alto suono
  che non potrebbe qui assimigliarsi,
nè io lo intesi, sì mi vinse il tuono.

(XXI, 136).

Come t'avrebbe trasmutato il canto
  ed io ridendo, mo pensar lo puoi
  poscia che il grido t'ha mosso cotanto,

(XXII, 10).

per entro il cielo scese una facella,
  formata in cerchio a guisa di corona,
  e cinsela, e girossi intorno ad ella.

Qualunque melodia più dolce suona
  quaggiù, e più a sè l'anima tira,
  parrebbe nube che squarciata tuona,
comparata al sonar di quella lira,
  onde si coronava il bel zaffiro,
  del quale il ciel più chiaro s'inzaffira.
" Io sono amore angelico, che giro
  l'alta letizia che spira del ventre,
  che fu albergo del nostro disiro;
e girerommi, donna del ciel, mentre
  che seguirai tuo figlio, e farai dia
  più la spera suprema, perchè gli entre ".
Così la circulata melodia
  si sigillava, e tutti gli altri lumi
  facean sonar lo nome di Maria.

(XXIII, 94).

Regina coeli cantando sì dolce
  che mai da me non si partì il diletto

(XXIII, 128).

Così Beatrice: e quelle anime liete
  si fêro spere sopra fissi poli,
  fiammando forte, a guisa di comete.
E come cerchi in tempra d'oriuoli
  si giran sì che il primo, a chi pon mente,
  quieto pare, e l'ultimo che voli,
così quelle carole differente-
  mente danzando, della sua ricchezza,
  mi si facean stimar veloci e lente.

(XXIV, 10).

e tre fiate intorno di Beatrice
  si volse con un canto tanto divo
  che la mia fantasia nol mi ridice;
però salta la penna, e non lo scrivo,
  chè l'imagine nostra a cotai pieghe,
  non che il parlare, è troppo color vivo.

(XXIV, 22).

Finito questo, l'alta corte santa
risonò per le spere un " Dio laudamo ",
nella melode che lassù si canta.
(XXIV, 112).

così, benedicendomi cantando,
tre volte cinse me, sì com'io tacqui,
l'apostolico lume
(XXIV, 151).

Da molte stelle mi vien questa luce;
ma quei la distillò nel mio cor pria,
che fu sommo cantor del sommo duce.
" *Sperent in te*, nella sua Teodia
dice, color che sanno il nome tuo ":
e chi nol sa, s'egli ha la fede mia?
(XXV, 70).

E prima, appresso al fin d'este parole,
Sperent in te, di sopra noi s'udì,
a che risposer tutte le carole.
(XXV, 97),

E come surge, e va, ed entra in ballo
vergine lieta, sol per fare onore
alla novizia, e non per alcun fallo,
così vid'io lo schiarato splendore
venire ai due, che si volgeano a rota,
qual conveniasi al loro ardente amore.
Misesi lì nel canto e nella nota;
(XXV, 103).

A questa voce l'infiammato giro
si quietò con esso il dolce mischio,
che si facea del suon nel trino spiro,
sì come, per cessar fatica o rischio,
li remi, pria nell'acqua ripercossi,
tutti si posan al sonar d'un fischio.
(XXV, 130).

Sì com'io tacqui, un dolcissimo canto
risonò per lo cielo, e la mia donna
dicea con gli altri: " Santo, Santo, Santo! "
(XXVI, 67).

Al Padre, al Figlio, allo Spirito Santo
cominciò " Gloria „ tutto il Paradiso,
sì che m'inebbriava il dolce canto.
Ciò ch'io vedeva, mi sembrava un riso
dell'universo: per che mia ebbrezza
entrava per l'udire e per lo viso.
O gioia! o ineffabile allegrezza!
o vita intera d'amore e di pace!
o senza brama sicura ricchezza!

(XXVII, 1).

per veder se il vetro
gli dice il vero, e vede ch'ei s'accorda
con esso, come nota con suo metro

(XXVIII, 8).

Io sentiva osannar di coro in coro

. . . .

L'altro ternaro che così germoglia
in questa primavera sempiterna
che notturno Ariete non dispoglia,
perpetualemente Osanna sverna
con tre melode, che suonano in trée
ordini di letizia, onde s'interna.

(XXVIII, 94).

L'altra rimase, e cominciò quest'arte
che tu discerni, con tanto diletto,
che mai da circuir non si diparte.

(XXIX, 52).

Cotal, qual io la lascio a maggior bando
che quel della mia tuba

(XXX, 34).

ma l'altra, che volando vede e canta
la gloria di colui che la innamora
e la bontà che la fece cotanta

(XXXI, 4).

Ed in quel mezzo, con le penne sparte,
vidi più di mille angeli festanti,
ciascun distinto e di fulgore e d'arte;

vidi quivi ai lor giochi ed ai lor canti
ridere una bellezza, che letizia
era negli occhi a tutti gli altri santi.
(XXXI, 130).

. . . . colei
che fu bisava al cantor, che, per doglia
del fallo, disse: "*Miserere mei*,"
(XXXII, 10).

per le voci puerili
se tu li guardi bene e se li ascolti.
(XXXII, 47).

E quell'amor che primo lì discese,
cantando "*Ave, Maria, gratia plena*,"
dinanzi a lei le sue ali distese.
Rispose alla divina cantilena
da tutte parti la beata corte,
sì ch'ogni vista sen fe' più serena.
(XXXII, 94).

Di contro a Pietro vedi sedere Anna,
tanto contenta di mirar sua figlia,
che non move occhio per cantare Osanna
(XXXII, 133).

TERMINOLOGIA MUSICALE

USATA DA DANTE

NELLA DIVINA COMMEDIA

Squilla, Purg. VIII, 5.
Squilli, Par. XX, 18.
Sufolare, Inf. XXII, 104 - XXV, 137.
Suono, Inf. III, 27 - VI, 76, 95 - VIII, 95 - IX, 65 - X, 28 - XV, 105 - XVI, 92 - XIX, 123 - XXVII, 6, 78 - XXXIV, 129 — Purg. I, 10 - IV, 100 - IX, 141 - XIII, 40 - XIX, 136 - XX, 102 - XXVIII, 59 - XXX, 62 - XXXIII, 28 — Par. I, 82 - XI, 68 - XVIII, 7 - XX, 22 - XXI, 140.
Tamburo, Inf. XXII, 8 - XXX, 103.
Temperare, Purg. XXXII, 33.
Tempra, Purg. XXX, 94 — Par. X, 146 - XIV, 118.
Teodia, Par. XXV, 73.
Tin-tin, Par. X, 143.
Tintinno, Par. XIV, 119.
Tresca, Inf. XIV, 40.
Trescare, Purg. X, 65.
Tromba, Inf. VI, 95 - XIX, 5 - XXII, 7.
Trombetta, Inf. XXI, 139.
Tuba, Purg. XVII, 15 — Par. VI, 72 - XII, 8 - XXX, 35.
Tuono, Inf. IV, 2, 9 - XXXI, 13 — Purg. IX, 139 - XXIX, 152 — Par. XXI, 142.
Voce, Inf. II, 57 - III, 27 - IV, 79, 82, 114 - VII, 2 - XVII, 92 - XIX, 65 - XXIV, 65 - XXVI, 90 - XXVII, 10 — Purg. II, 47 - IV, 98 - IX, 141 - XII, 110 - XIII, 28, 34 - XIV, 28 - XX, 123 - XXII, 140 - XXIII, 44 - XXIV, 134 — Par. I, 35 - VI, 124 - VIII, 17 - X, 66 - XI, 68 - XXV, 7 - XXVI, 19, 40.

ELENCO

DELLE COMPOSIZIONI MUSICALI

ISPIRATE DA DANTE. [1]

(1) Non pretendo di affermare che questo elenco sia assolutamente esatto e compiuto; ma credo di poter asserire che sia il più ampio compilato finora.

Musica su parole di Dante

I.

LIRICHE.

" Tanto gentile e tanto onesta pare ".

Bandelloni Luigi
Bülow (De) Hans
Campana Fabio
Luzzi Luigi
Malamani C.
Marconi G.
Marcucci Severina
Morelli A.
Moretti-Adimari A.
Pinsuti Ciro
Podestà Carlo
Ponchielli Amilcare
Previtali Stefano
Riccardo
Ricci Vittorio
Rotoli Augusto
Rubinstein Antonio
Tommasini Oreste.

" Voi che portate la sembianza umìle ".

Tommasini Oreste.

" Quantunque volte, lasso, mi rimembra ".

Tommasini Oreste.

" Per una ghirlandetta ".

Boito Arrigo
Tommasini Oreste.

" Negli occhi porta la mia donna amore ".

Podestà Carlo.

" Amore e cor gentil sono una cosa ".

Podestà Carlo.

" Amor, dacchè convien pur ch'io mi doglia ".

Saladino Michele.

" Amor che nella mente mi ragiona ".

Mabellini Teodulo.

DUE POESIE DI DANTE. (1)

Sieber Ferdinando.

« AVE MARIA » VOLGARIZZATA DA DANTE.

Donizetti Gaetano
Lombardo E.
Verdi Giuseppe.

« PATER NOSTER » VOLGARIZZATO DA DANTE.

Verdi Giuseppe.

« LA VITA NUOVA ».

Wolff-Ferrari E. (Cantica su parole di Dante per Baritono, Soprano, Coro, Orchestra, Organo e Pianoforte).

II.

DIVINA COMMEDIA.

Il 1° canto dell'Inferno.

Gaggi Adauto.

I versi 1-9 del 3° canto dell'Inferno.

Confidati L. (in: *Alcuni tratti della D. C. posti in musica*).

Il 3° canto dell'Inferno.

Bozzano Emilio.

L'episodio di Francesca da Rimini.

Arcais (D') Francesco
Battista Vincenzo
Bozzano Emilio
Confidati L. (v. sopra)
Conti Claudio
Magazzari Agostino

(1) Quali? Non fu possibile saperlo.

Maza Francesco
Podestà Carlo
Rondanina A.
Rossini Gioacchino (anche nell'*Otello*)
Sanzone
Silveri Domenico.
Viceconte.

L'episodio del conte Ugolino.

Benvenuti T.
Confidati L. (v. sopra)
Donizetti Gaetano
Galilei Vincenzo
Giulio (Di) Angelo
Lucilla Domenico
Morlacchi Francesco
Rebbora
Zingarelli Nicola.

L'episodio della Pia de' Tolomei.

Bülow (De) Hans
Fabiani
Marchetti Filippo
Palminteri Antonio.

L'episodio di Sordello.

Maza Francesco.

La sera (Purg. canto VIII: Era già l'ora).

Auteri-Manzocchi Salvatore
Roberti Giulio
Sala Marco
e adattata da **Arrigo Boito** all'*Abendlied di* Rob. **Schumann.**

Il *Pater Noster* (Purg. canto XI).

Biagi Alessandro
Bridge.
Sinico Giuseppe.

Passi dei canti XVI e XXVIII del Purgatorio. (1)

Silveri Domenico.

La preghiera di S. Bernardo (Laudi alla Vergine — Par. canto XXXIII).

Merulo Claudio
Verdi Giuseppe
e adattata da Leopoldo **Mastrigli** alla Sonata Op. 27, N. 2, di L. **Beethoven.**

PEZZI VOCALI DI SOGGETTO DANTESCO.

Anichini Francesco — A Dante.
Bicchierai Luigi — Al sepolcro di Dante.
Brunel M. R. — La vision de Dante.
Cacchiatelli Adele — Ricordo della Pia de' Tolomei.

---

(1) Ho trovato questa indicazione, ma non fu possibile verificarla.

Campana Fabio — Dante a Beatrice.
Cerezzano — I giuochi puerili di Dante e Bice.
Cianchi Emilio — Il genio di Dante.
Cortesi Francesco — Il ritorno di Dante.
Dechamps E. — A Dante.
Favi S. — Laudi a Dante.
Felici R. — Il Veltro.
Fodale Paolo — Dodici scene della Divina Commedia.
Gamucci Baldassare — A Beatrice.
Gastaldon Stanislao — Inno della " Dante Alighieri ".
Gialdini Gialdino — Il centenario di Dante.
Gilson — Francesca da Rimini (soli, coro e orchestra).
Giovannini Alberto — Inno a Dante.
Holmès Augusta — Inno alla Pace, in onore della Beatrice di Dante.
Lucchetti M. — L'addio di Dante a Firenze.
Luzzi Fortunato — Nel 6° centenario della nascita di D. A.
Mabellini Teodulo — Lo spirito di Dante, cantata.
Manzini — Inno a Dante.
Magazzari Agostino — Il vessillo d'Italia.
Mariotti Olimpo — Preghiera a Dante.
Ollone (D') Max — La vision de Dante.
Palloni Gaetano — Inno pel monumento a Dante.
Prunel R. — La vision de Dante.
Romani Carlo — Inno a Dante.
Ronzi P. — Dante.
Scudo Paolo — Dante.

PEZZI STRUMENTALI DI SOGGETTO DANTESCO.

Cimoso Guido — Sinfonia a Dante.
Fiorenzo (San) Cesare — Tre illustrazioni drammatico-musicali alla D. C. per pianoforte a 4 mani.
Foote Arthur — Francesca. Sinfonia per orchestra.
Graziani-Walter Carlo — Dante e Beatrice, per orchestra.
Ivancich Alessandro — Dante, walzer per pianoforte.
Liszt Francesco — Dopo una lettura di Dante, fantasia quasi sonata.
id. — Il sonetto: *Tanto gentile*, musicato da H. de Bülow — Trascrizione per pianoforte.
id. — Dante, Poema sinfonico.
Lungo (**Del**) A. — Dante, Marcia.
Mattiozzi Rodolfo — Un pensiero a Dante, Marcia.
Pacini Giovanni — Dante, Sinfonia per orchestra.
Paggi — Francesca, per pianoforte.
Papi David — Francesca, per pianoforte.
Piatti V. — Scene dantesche, poesie per pianoforte.
Tschaikowski Pietro — Francesca da Rimini, Sinfonia per orchestra.
Vianesi Enrico — Dante, pensiero per pianoforte.

OPERE TEATRALI DI SOGGETTO DANTESCO

(coll'indicazione del luogo e della data della prima rappresentazione).

DANTE.

Godard Beniamino — Parigi, 1890
Massa (Duca di) — . . . . 1871.

DANTE E BEATRICE.

Carrer Paolo — Milano 1852.

BICE ALIGHIERI.

Sala Alessandro — Verona 1865.

PIA DE' TOLOMEI.

Donizetti Gaetano — Napoli, 1837.
Orsini L. — Firenze, 1835.

PICCARDA DONATI.

Burali-Forti — Arezzo, 1874
Marchisio Antonio — . . . . . .
Moscazza Vincenzo — Firenze, 1863
Platania Pietro — Palermo, 1857.

IL RE MANFREDI.

Casilini Andrea — Genova, 1872
Montuoro Achille — Milano, 1872
Sessa Carlo — Milano, 1884.

UGOLINO (?)

Ditters — Oels, 1796.

SORDELLO.

Buzzi Antonio — Milano, 1856
Vannini Pietro — Firenze, 1900.

FRANCESCA DA RIMINI.

Borgatta Emanuele — Genova, 1837
Boulliard Mario — Parigi, 1866
Brancaccio Antonio — Venezia, 1844
Cagnoni Antonio — Torino, 1878
Canetti Francesco — Vicenza, 1843
Devasini Giuseppe — Milano, 1846
Fournier-Gorre — Livorno, 1832
Franchini Giovanni — Lisbona, 1857
Generali Pietro — Venezia, 1829
Goetz Ermanno — Mannheim, 1877
Manna Ruggero — Cremona, 1829
Marcarini Giuseppe — Milano, 1871
Meiners G. B. . . . . . .
Mercadante Saverio. 1828
Morlacchi Francesco — (incompiuta)
Moscuzza Vincenzo — Malta, 1877
Nordal Eugenio — Linz, 1840
Pappalardo Salvatore — Napoli, 1844
Quilici Massimiliano — Lucca, 1829
Staffa Giuseppe — Napoli, 1831

Strepponi Felice — Vienna, 1823
Thomas Ambrogio — Parigi, 1882
Zezevich Andrea — . . . .

(È in preparazione, sullo stesso soggetto, un'opera di Luigi **Mancinelli**).

COREOGRAFIA.

Giotti Napoleone — Ballo dantesco.

BIBLIOGRAFIA

Baldacchini Michele — Commento di alcuni luoghi della D. C. che si riferiscono alla musica. — Discorso di Estetica musicale, inserito negli *Atti della Società Reale di Napoli,* anno VII. — Napoli 1868.

— V. anche negli stessi *Atti* (anno V, 1866) l'articolo del medesimo Baldacchini: La pittura e la musica poste in relazione fra loro.

Batines (De) Colomb — Musicografia della D. C. - in: *Bibliografia dantesca,* T. I. — Prato, Tip. Aldina, 1845.

Bellaigue Camille — Dante et la Musique. — Articolo inserito nella *Revue des deux Mondes,* del 1º Gennaio 1903 e riprodotto poi nel volume *Études Musicales,* seconde série. — Paris, Delagrave, 1903.

Bonaventura Arnaldo — Di alcune similitudini musicali nella Divina Commedia. — Articolo inserito nel giornale *Medusa* del 1º Giugno 1902.

Bonaventura, Arner, Villanis, Untersteiner. — Sulla musica nella D. C. — Articoli inseriti nella *Gazzetta Musicale* di Milano. Maggio-Giugno 1894.

Cesareo G. A. — Dell'elemento musicale nella D. C. in *Saggi Critici.* — Ancona, Morelli, 1884.

Ferrazzi Gius. Jacopo. — Dante e la Musica. — Musicografia della D. C. (in: *Manuale Dantesco,* vol. II, IV, V). — Bassano, 1865-77.

Fondi Enrico — Dante e la Musica. — Articolo inserito nella *Rivista Musicale Italiana,* anno X, fasc. I.

Giordani Pietro — Abbozzo di scritto sopra Dante e la Musica. — Meriti di Dante nella musica (nel vol. II delle *Opere*). — Milano, Borroni e Scotti, 1856. — Questi due scritti furono recentemente ripubblicati dall'editore Bemporad di Firenze.

Papini Luigi — Dante e la Musica. — Articolo inserito nel *Giornale Dantesco,* anno III, 1895, e ristampato in opuscolo. — Venezia, Olschki, 1895.

Plumati Alessandro. — Dante e la Musica. — Discorso agli alunni delle Scuole d'Asti. — Asti, 1887.

Taddei Adolfo — Dante e la Musica. — Opuscolo. — Livorno, Giusti, 1903.

— La D. C. nella illustrazione musicale di F. Liszt. — Opuscolo. — Livorno, Giusti, 1903.

Tommaseo Nicolò — Del musicare versi di Dante e d'altri illustri poeti. - In: *Nuovi studi su Dante.* — Torino, 1865.

— Corrispondenze della Musica colla Poesia. - In: *Bellezza e Civiltà.* — Firenze, Le Monnier, 1857.

— Saggio di note alla traduzione dell'*Arte Rettorica* di Dionigi d'Alicarnasso „ passim. - In: *Ispirazione e Arte.* — Firenze, Le Monnier, 1858.

Valensise Raffaele — La forma del suono secondo l'Alighieri. — Opuscolo. — Napoli, Pansini, 1900.

Zacco Alberto — Dante conoscitore della musica del suo tempo. — Opuscolo. — Padova, 1868.